859.0.09
C. 141

D. MICU

G. CĂLINESCU

ÎNTRE APOLLO ȘI DIONYSOS

UNIVERSITAS

EDITURA MINERVA

DUMITRU MICU

G. CĂLINESCU

ÎNTRE APOLLO ȘI DIONYSOS

Toate drepturile rezervate Editurii Minerva

859.0.09
C14 M

DUMITRU MICU

G. CĂLINESCU

ÎNTRE APOLLO ȘI DIONYSOS

60.387
BIBLIOTECA LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BUCUREȘTI

EDITURA MINERVA
București, 1979

O EXPLICAȚIE

G. Călinescu obișnuind să-și prefațeze (sau postfațeze) cărțile, e cazul, poate, spre a fi în notă (dar nu numai pentru acest motiv), a însoți și o carte ce-i este consacrată de cîteva cuvinte explicative.

Cartea a fost scrisă (întocmai ca *„Gîndirea" și gîndirismul)* la sugestia Editurii Minerva, mai precis a șefului redacției Istorie literară, Z. Ornea. Fiind, din adolescență, un avid cititor al lui Călinescu, nu aveam de ce să nu dau curs invitației. Cu toate că bibliografia critică generată de opera călinesciană e copioasă, această operă, eminamente „deschisă", are încă — și va avea în permanență — prin ce să incite spiritul analitic și interpretativ. Dealtfel, aproape toate amplele exegeze existente explorează doar o anume zonă a creației acestui „scriitor total" : literatura de imaginație, în special romanele. Critica, istoria literară, eseistica, publicistica s-au bucurat mai puțin, pînă în prezent, de cercetări senine aprofundate. În al său *G. Călinescu. Eseu despre etapele creației* (București, Cartea românească, 1970), Ion Bălu a realizat, nu-i vorbă, o lăudabilă „descriere a operei", o exemplar de corectă prezentare analitică a evoluției scrisului călinescian, fără a-i capta însă, constant, pulsația vie, sufletul. „Eseul" despre „etapele creației" se cerea completat printr-un eseu (printr-o „încercare", adică) asupra *personalității* lui G. Călinescu. E ceea ce s-ar dori această carte. Asediind toate teritoriile literaturii lui Călinescu, ea nu-și propune, prin aceasta, să epuizeze cercetarea fiecăruia. Încearcă doar să detașeze, prin analiză, dominantele spiritului călinescian, cu năzuința de a întocmi, pînă la urmă, prin însumarea lor, un *portret interior* al scriitorului.

Finalitatea demersului critic fiind luminarea unei structuri spirituale, cartea nu e o monografie de tip erudit și, utilizînd întreaga informație intrată în domeniul public, ea nu a beneficiat de surse documen-

tare încă nevalorificate editorial. Autorul a considerat că, pentru intuirea marilor linii sufleteşti ale celui ce a scris *Istoria literaturii române*, a cunoaşte ceea ce s-a publicat din şi despre el e suficient. Revelaţia pe care o procură operele antume nu poate fi modificată simţitor de lectura unor scrieri aflate încă în manuscris.

Spre a surprinde unicitatea unei personalităţi, se impune, evident, refacerea sintetică a modurilor în care aceasta se realizează, transmiterea, în expresie concentrată, a curenţilor psihici obiectivaţi în act — în actul de creaţie, dacă e vorba de un scriitor. Concret, sînt necesare parafraza, rezumatul, citatul. O exegeză fără citate nu e decît o disertaţie seacă. Dar şi excesul de citaţii e dăunător ; el lăbărţează textul şi poate să sufoce comentariul, scăzîndu-i pînă la anulare eficacitatea. Trebuie găsită o dreaptă cumpănă între propoziţia critică cu caracter de teză şi demonstraţia pe cale de reconstituire expresivă. Nu ştiu dacă am găsit-o ; în orice caz, am renunţat la multe citate seducătoare, uneori cu sentimentul că, astfel, anumite afirmaţii rămîn fără suport. Cititorul poate controla validitatea estimărilor adresîndu-se nemijlocit textelor originare, vizate.

Se înţelege de la sine că, neputînd cita cît (probabil) s-ar fi cuvenit din G. Călinescu, cu atît mai drastic a trebuit să-mi restrîng apetitul de-a opera trimiteri la comentatorii creaţiei sale. Contribuţiile acestora au fost menţionate în funcţie nu de valoarea absolută, ci de raportul lor cu o particularitate sau alta a operei călinesciene, luată aici — în această carte — în discuţie. Dacă — în vreo asemenea circumstanţă — vreuna a fost omisă, totuşi, e vorba de o regretabilă scăpare, nicidecum de-o ocolire deliberată.

Referinţele bibliografice sînt îngropate, cu puţine excepţii, în text. Am adoptat această soluţie — *à contre-coeur* — spre a micşora pe cît posibil volumul lucrării. Reducînd aparatul critic la strictul necesar, am păstrat la *Note* doar adnotările propriu-zise şi acele trimiteri care sînt prea lungi spre a putea fi cuprinse, decent, între paranteze.

Privitor la sursa textelor utilizate, e, poate, nimerit a specifica de la început că acestea au fost recoltate cu prioritate din volume. Cele neincluse în cărţi au fost extrase, natural, din periodicele în care sînt adăpostite, cu indicarea cît mai exactă a locului respectiv. În cazul eseisticii şi publicisticii călinesciene, am apelat, desigur, la volumele apărute în anii noştri, postum, cele mai multe (indicate în text, adeseori, prescurtat), şi anume la următoarele culegeri : *Cronicile optimistului* Bucureşti, E.P.L., 1964 ; *Studii şi cercetări de istorie literară*. Prefaţă şi note de Al. Piru, Editura tineretului [1966] ; *Studii şi comunicări*. Culegere, cuvînt înainte şi note de Al. Piru, Editura tineretului

[1966] ; *Ulysse*, E.P.L., 1967 [*Cuvînt introductiv* de Geo Şerban] ; *Scriitori străini*. Antologie şi text îngrijit de Vasile Nicolescu şi Adrian Marino. Prefaţa de Adrian Marino. Bucureşti, E.P.L.U., 1967 ; *Scrieri despre artă*. Ediţie alcătuită de George Muntean, 2 vol., Bucureşti, Editura Meridiane, 1968 ; *Principii de estetică*, Bucureşti, E.P.L., 1968 [Prefaţă de Ion Pascadi] ; *Texte social-politice* 1944-1965, Bucureşti, Editura politică, 1971 ; *Literatura nouă*. Ediţie întocmită şi prefaţată de Al. Piru. Editura Scrisul românesc, Craiova, 1972 ; *Gîlceava înţeleptului cu lumea*. Pseudojurnal de moralist I (1927-1939), Bucureşti, Minerva, 1973, II (1943-1949), Bucureşti, Minerva, 1974 [Selecţia şi îngrijirea textelor, Geo Şerban]. Nu am ocolit, firește, micromonografiile *Vasile Alecsandri*, Editura tineretului, 1965, şi *I. Eliade Rădulescu şi şcoala sa*. Text stabilit şi adnotat de Al. Piru, Editura tineretului, 1966. Nici, se înţelege, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Fundaţia p. l. şi a., 1945 (şi E. p. l., 1965). Operele majore de dinainte de 1944 le-am consultat atît în vechile ediţii cît şi (dacă există) în cele revăzute. Pe cele publicate în anii postbelici — în ediţiile curente. De mare ajutor mi-a fost, se înţelege, (în pofida unor lacune şi a nu prea fericitei sistematizări a materiei), biobibliografia alcătuită de Ion Bălu (*G. Călinescu* 1899-1965. Biobibliografie, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1975).

D. M.

CĂUTAREA DE SINE

G. Călinescu și-a început cariera literară de ajuns de tîrziu. Tocmai în 1927, la vîrsta de douăzeci și opt de ani. Scrisese, nu-i vorbă, în presă și pînă atunci, însă fără continuitate. Articolele despre scriitori italieni pe care le semnează în *Roma*, în 1924, sînt un moment izolat în etapa juvenilă a biografiei sale intelectuale și dealtfel nu au decît valoarea unor (remarcabile) exerciții. Chiar și cele mai sclipitoare dintre ele (*Luigi Pirandello și Pirandelismul, Sfîntul Francisc, sărăcuțul lui Cristos, Benvenutto Cellini*) prevestesc doar, nu inaugurează efectiv, prodigioasa și prestigioasa activitate a criticului. Sînt flăcările aprinse brusc și dispărute numaidecît ale unor comori tăinuite. Cu totul irelevante sînt cele cîteva sporadice, scurte dări de seamă anterioare, apărute în *Dimineața, Dacia, Îndreptarea* și *Roma*. Lucrările rezultate din explorarea în 1924—1926 a arhivelor Romei [1] relevă, indiscutabil, o dimensiune caracteristică a scrisului călinescian : pasiunea documentului, însă una care nu-i exprimă, totuși, individualitatea decît subsumată celorlalți constituenți definitorii, încă nedeclarați. Limpede și fluentă, transpunerea *Omului sfîrșit* al lui Giovanni Papini [2] nu poate fi, evident, considerată un debut literar în accepția plenară a termenului.

Cum se explică această atît de neobișnuită lipsă de grabă la un scriitor cu debit, după aceea, torențial, natură heliadescă și hasdeică, colaborator permanent al mai multor periodice, în același timp, la unele deținînd simultan rubrici și alimentîndu-le frecvent și cu alte articole, și care, paralel, compunea romane și monumentale monografii ? O explicație promptă,

și extrem de comodă, obținem interpretînd datele obiective ale vieții lui Călinescu din anii imediat următori primului război mondial. G. Călinescu a încercat în 1919, de cîteva ori, să colaboreze la *Sburătorul*, însă ofertele nu i-au fost acceptate. Cele dintîi versuri trimise i-au fost luate în zeflemea, la „poșta redacției" ; altele i-au fost apreciate doar ca „promițătoare". Nimic mai normal, în consecință, decît abținerea, pentru o vreme, de a mai bate, ca poet, la uși ce nu i se deschideau [3]. Articole de critică și istorie literară cu aplicații românești nu era încă în măsură să ofere vreunei reviste, întrucît, urmînd în facultate (ca materie principală) italiana, era insuficient familiarizat cu literatura română. Pentru a scrie proză, nu se simțea, poate, destul de pregătit sau nu avea timp, student fiind pînă în 1924, iar după aceea, doi ani, cercetător, la Roma. Simplu ! Suspect de simplu chiar. Explicarea unui comportament ce angajează cele mai subtile mecanisme ale constituției interioare doar prin circumstanțe de natură exterior biografică e mult prea la îndemîna oricui pentru a fi pe deplin plauzibilă. Cu perseverență, tînărul poet ar fi găsit pînă la urmă, fără îndoială, un debușeu pentru versurile sale. *Sburătorul* nu era singura publicație în România. Articole fără pretenții, privitoare la literatura română, recenzii, mai cu seamă, la cărți românești, acceptabile, ar fi putut da oricînd, și e posibil chiar să fi și dat (nu sînt oare ale sale articolele din *Gîndirea* despre Pillat și Adrian Maniu, semnate de Aristarc ?) [4], sau, dacă nu, putea, în orice caz, colabora mai susținut (înainte și după 1924) la *Roma*. Probabil însă că nu voia să publice orice. Aici este nodul chestiunii ! Dar dacă lucrurile stau astfel, înseamnă că tînărul Călinescu avea despre scris o anume concepție și că numai clarificînd-o, fie și pe cale exclusiv deductivă, putem înțelege resemnarea acestui scriitor cu o atît de acută conștiință a propriei valori de a se menține pînă în pragul celui de al treilea deceniu al existenței sale în anonimat.

Am proceda oare abuziv, dacă am recurge la o analogie ? În *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Lucian Blaga destăinuie că a început să vorbească abia la patru ani. Din ce cauză ? „Cuvintele — ne asigură Blaga — îmi erau cunoscute toate". Atunci ? La mijloc nu poate fi decît un soi de „orgoliu" subconștient, revers al unei „timidități" de un fel aparte. Băiatul știa cuvintele, dar nu era sigur că putea să le pronunțe corect, și prefera să le tacă decît să le zică oricum. De pe atunci nu-

trea, am spune, un cult al cuvîntului, oarecum superstițios, o teamă de rostire, de care nu avea să se lepede toată viața („Lucian Blaga e mut ca o lebădă"). La vîrsta nerostirii — își amintește, în *Hronic* — „cuvintele îmi erau știute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfieli, ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc" *(op. cit.*, p. 5—6). Nu cumva „sfieli" analoage, *mutatis mutandis*, îl vor fi inhibat și pe G. Călinescu ? Nu venerația pentru *cuvîntul tipărit* îi va fi paralizat firescul impuls de a-l lua în stăpînire ?

Cu totul sumare, puținele referiri la tinerețea scriitorului, ale unor confrați din aceeași generație, oferă, totuși, anumite date în baza cărora îi putem intui coordonatele spiritului. „Către sfîrșitul anilor săi universitari" — își amintește Șerban Cioculescu — G. Călinescu „era studios, se închidea în bibliotecă, tăcut, retras, și nu ținea să participe activ la dezbaterile seminariale". (*România literară*, II, 25, 19 VI 1969.) Solitarul ascundea, ne dezvăluie I. Valerian, un suflet în care „se petreceau mari frămîntări : fapte obscure năzuiau spre lumină, spre împlinire" *(Cu scriitorii prin veac*, E. p. l., 1967, p. 69—70), în care „vulcanul clocotea intens (...), căuta făgașe pentru noi erupții" *(Chipuri din viața literară*, Minerva, 1970, p. 168). Perpessicius ni-l arată în perioada elaborării monografiei Eminescu, „febril și nerăbdător, alergînd pe străzile Capitalei, dornic să împărtășească foiletonului unei gazete primițiile descoperirilor sale". *(Alte mențiuni de istorie literară și folclor*, III, E. p. l., 1967, p. 160.) Camil Baltazar îl prezintă ca „arici" și reliefează ursuzenia și susceptibilitatea ce l-ar fi caracterizat înainte de afirmare, atribuindu-le (unilateral, fără doar și poate) unui sentiment al eului, exacerbat : „...nefixat încă în conștiința publică, G. Călinescu avea o sensibilitate de ins care, prin însăși prezența sa închisă și îmbufnată, părea că îți reproșează în fiecare clipă lipsa de recunoaștere a meritelor și a personalității sale". (*România literară*, II, 43, 10 XII 1933.) Solitudine, așadar, recluziune și închidere în sine, pasiune pentru studiu, efervescență interioară ieșită din comun, impetuozitate vulcanică, febrilitate, impaciență, posomorală și aer mefient, căutătură malițioasă. Ce exprimă toate acestea ? Multe, fără îndoială, însă înainte de orice o înfrigurată căutare de sine. O obsesie a autorealizării, devorantă. Încrîncenarea denunțată de Camil Baltazar va fi fost, nu încape controversă, întreți-

nută și de amorul propriu rănit prin întîrzierea notorietății, dar ceea ce este de asemenea sigur e că G. Călinescu căuta un teritoriu pentru exercitatea facultăților creatoare și, oferindu-i-se mai multe, nu știa pe care să-l aleagă sau, alegîndu-l, se temea să nu se fi orientat greșit. Nu avea nici o îndoială în privința vocației literare, însă în ce gen își putea valorifica plenar resursele, asta nu-i era deloc limpede. Grigore Alexandrescu se întreba, cu nonșalanță surîzătoare :

> Cînd nențeleasa natură, din sînu-i cel roditor
> Cu talentul poeziei naște pe un muritor
> (Fără să mergem departe, atît aș dori să-mi spui)
> Hotărăște deodată și felul scrierii lui ?

Călinescu, din contră, și-a pus întrebarea aceasta cu o gravitate și o înverșunare îndărătul cărora bănuim complexe atavice. „Eu mi-am pus de multe ori întrebarea — îi destăinuie în 1936 Profirei Sadoveanu — dacă sînt ori nu critic și ce este critica" (*Stele și luceferi*, E. p. l., 1969, p. 225). „De multe ori" e puțin spus. Problema raporturilor dintre critică și creație a constituit pentru el o obsesie și este un laitmotiv al întregii sale proze teoretice. Autorul *Principiilor de estetică* nu numai că se înscrie în fals față de Maiorescu, în a cărui înțelegere poetul și criticul sînt naturi radical diferite, dar, pur și simplu, contestă autenticitatea vocației acelor critici care n-au scris literatură de imaginație niciodată. „Critica — susține Călinescu în cursul convorbirii cu Profira Sadoveanu — nu înseamnă absența însușirilor literare, ba, dimpotrivă, le implică." *(Ibidem)*. Peste un an, în celebrul lung articol despre Lovinescu, enunță, asertoric : „...criticul este și el un poet în felul lui, un creator, și dealtfel numai criticii poeți au înțeles cu adevărat poezia." *(Viața românească*, XXIX, 8—9, aug.—sept. 1937, p. 25). Dacă nu scrie efectiv literatură, e sigur în tot cazul că orice critic adevărat a năzuit cel puțin, cîndva, să o facă și nu poate fi nimeni critic fără a fi și scriitor, măcar virtual. „De cele mai multe ori — citim într-un articol călinescian din 1932 — criticii au fost literați ratați, la care veninul de a nu putea crea s-a purificat în ascuțime și iubire pentru creația altuia". Drept concluzie practică, este de părere Călinescu, „nimeni nu trebuie uns critic înainte de a fi ratat un cît mai mare număr de genuri literare" *(Gîlceava...* p. 133, 134). În 1938, ajuns conferențiar de este-

tică literară la Universitatea din Iași, G. Călinescu decretează *ex cathedra*: „..criticul trebuie să aibă nu numai însușiri virtuale de creator, dar chiar oarecare pricepere tehnică. Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cît mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate." *(Principii de estetică,* p. 85.) Pentru întîia dată, teza complementarității celor două activități fusese formulată de Călinescu în 1927. Denunțînd, în articolul *Critică și creație,* „eroarea" tezei potrivit căreia „artistul vede universul sintetic, compact", iar criticul — „analitic, schematic", tînărul teoretician afirmă că „în realitate, momentul esențial al activității critice este tot sintetic și consistă în emoția imediată, anticipantă a verdictului vremii *(Ulysse).* În același an și aceeași revistă, Călinescu identifică simțul critic cu „actul creator eșuat, răsfrînt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment estetic". În alți termeni, simțul critic nu e decît „forma propriei facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creație ale spiritului nostru" *(Idem,* p. 454). Unilateralitatea acestei concepții, care exprimă, incontestabil, o realitate psihică, este evidentă. Noi nu putem într-adevăr, acorda valoare decît operelor în care ne regăsim, nu însă, neapărat, ca indivizi. Mai potrivit este a spune : în care identificăm umanul. Afirmația că oricine (orice spirit creator, mai precis) admiră doar acele opere pe care le-ar fi putut produce, în condiții identice, el însuși se cere, negreșit, contrapunctată. Există cazuri în care admirăm o carte tocmai pentru că *nu* am fi putut-o scrie noi înșine. Pentru că simțim că arta de acolo depășește puterile noastre de creație sau pentru că descoperim un temperament, un stil diferit de al nostru. Altfel, Shakespeare n-ar putea fi recunoscut (cu sinceritate) drept mare poet decît de un cititor tot atît de talentat ca el, iar un cîntec sau un basm polinezian nu s-ar bucura, în ochii noștri, de nici o trecere. Teza „simțului critic" ca „formă a propriei noastre facultăți creatoare" va fi dezvoltată în *Principii de estetică.* Ea trebuie să-l fi muncit foarte tare pe emițător, de vreme ce înainte de-a o exprima în scris pisase cu ea, pare-se, pe toată lumea dispusă să-l asculte. Dacă e real ceea ce povestește I. Valerian, tînărul Călinescu, mergînd pentru prima oară la cenaclul „Sburătorul", ar fi profitat, într-o pauză a lecturilor, de putin-

ța de a sta de vorbă cu Liviu Rebreanu pentru a-l întreba tocmai ce crede în privința șansei de realizare a cuiva atît în literatură cît și în critică. Romancierul răspunzîndu-i, simplu și cu bun simț, că „depinde de talent", viitorul critic n-ar fi lăsat să-i scape ocazia de a-și rosti convingerea că „un scriitor poate să creeze în toate genurile", că „nu există demarcațiuni în domeniul spiritului" *(Cu scriitorii...*, p. 76). Nimic în lume nu-l enerva, pare-se, pe Călinescu mai mult decît negarea posibilității criticului de a scrie literatură. „Urmînd și eu — relatează Camil Baltazar — o prejudecată care circulă, am vrut să cred și am crezut că criticul Călinescu este incapabil de a scrie un roman. Și i-am împărtășit rezerva mea. Spre via indignare a criticului, care se exercita tocmai ca romancier și credea cu pasiune și tărie în calitățile sale epice. Zi de zi, o vară întreagă și o toamnă, G. Călinescu a încercat să-mi demonstreze că un om talentat poate să abordeze orice gen literar cu mari șanse de reușită." *(Loc. cit.)*

Pe cît îi este (sau vrea să pară) de neclintită credința în posibilitatea principială a pluriprofesionalității literare, pe atît este G. Călinescu de neliniștit, la etatea debuturilor, în privința propriilor posibilități în această direcție. El crede cu tenacitate (sau își impune să creadă) că este multilateral înzestrat, dar nu-și face iluzia (sau n-o mărturisește) că ar putea crea excepțional în toate genurile. Nimeni, își zice, „nu are două însușiri dezvoltate în chip egal" și „scriitorul cu mai mult succes în critică renunță sau cade în penumbră cu activitatea artistică, în vreme ce criticul cu succese literare renunță la acțiunea critică" *(Ulysse*, 452). Exemplul unui coleg de facultate, „din categoria «oamenilor conștiincioși»", care frecventa cursurile și seminariile „cu religiozitate", „lua însemnări meticuloase și făcea mormane de fișe", „se oferea să facă toate lucrările propuse de profesor", dar nu realiza nici una, îi relevase că „imposibilitatea de a-ți determina un obiectiv imediat, de a-ți limita acțiunea și a trece repede la faptă" înseamnă ratare *(Cronicile optimistului*, p. 23—24). Nu concepea totuși, cantonarea, în cazul propriu, într-o singură specialitate sau, în orice caz, n-a suportat multă vreme constrîngerea rezultată de pe urma opțiunii în sensul acesta. „Voi scrie — îi declara lui I. Valerian, în 1932 — numeroase opere de literatură, nepărăsind totuși studiile de istorie literară". *(Cu scriitorii...*, 76.) Cinci ani mai tîrziu, rearticulîndu-și părerea

din 1927 că nu e posibil a produce capodopere în toate genurile („Maliția prejudecății este de a cere unui scriitor critic să fie egal în toate genurile profesate. Însă asta nu e cu putință pentru nimeni."), conchide, totuși, imperativ, pe un ton iritat, că era timpul să se renunțe odată pentru totdeauna la concepția insutenabilă a incompatibilității activităților de tipuri diferite : „Să înceteze dar teoria mediocră și funcționărească prin care un scriitor e obligat să nu se vîre în domeniul altuia... și atunci cînd un poet are foarte bune idei critice, să nu și le exprime și să se mulțumească cu platitudinile unui critic profesionist ! Și invers." *(Ulysse,* 481—482.) Cînd vorbea astfel, Călinescu tocmai lucra la *Enigma Otiliei.* După publicarea romanului, văzîndu-se pus în situația de a și-l apăra, nu se mulțumește să respingă cu violență observațiile critice din cronica lui Perpessicius, apărută în ziarul *România,* ci proclamă încă o dată (nu pentru ultima dată), cu patimă, legitimitatea aventurării criticului în creația epică : „Să se termine odată prostiile astea ! Nu e vreme acum de discutat din nou problema pretinsă a criticului creator și tocmai cu d. Perpessicius, care vrînd să fie și una și alta, nu e nici una nici alta. Fiindcă Taine a făcut în tinerețe un roman neterminat, ca toți tinerii, sau fiindcă Sainte-Beuve a scris versuri bune și proză bună, dar a renunțat în fața concurenței marilor romancieri * ! Și de-ar fi o cît de mică umbră de adevăr în asta (dar nu e), în speță insinuarea nu are nici o bază. Căci pentru cine ne cunoaște de aproape, noi nu suntem un scriitor ratat care face critică și și la bătrînețe se apucă de romane și poezii..." *(Viața rom.,* XXX, 7, 1938, p. 80.)

Dacă G. Călinescu reacționează atît de vehement la o anume remarcă în care i s-a părut a descifra insinuarea că nu putea scrie, din principiu, un bun roman, de vreme ce profesa critica, în 1939, adică la maturitate, după ce îi apăruseră monografii, romane, un volum de versuri, ne putem închipui cît de intens va fi fost devorat de întrebarea dacă putea fi scriitor și critic, în tinerețe, cînd încă nu dovedise ce poate. Irevocabil decis să-și încerce puterile pe toate tărîmurile literaturii, viitorul apologet al „scriitorului total" voia, de fapt, în 1927, să afle nu dacă era apt să se manifeste în cuprinsul

* În revistă : „romantici" (o neglijență, evident, datorată, probabil, redactării grăbite, sub regimul furiei).

tuturor, ci în care avea mai sigure şanse de reuşită. Îşi dorea un debut răsunător şi eventualitatea irosirii forţelor în experienţe ce nu l-ar fi dus direct spre ţelul urmărit îl oripila. Chestiunea pentru el era nu de fixare definitivă şi inamovibilă într-un anume gen de preocupări, ci numai de stabilire a priorităţii uneia sau alteia dintre activităţile cărora voia să se dedice. Oare ? Putea provoca oare atîta zbucium în conştiinţa unui tînăr conştient de multiplele-i posibilităţi simplul fapt de a nu se putea hotărî pe care să şi-o valorifice mai întîi ? Ce ştim cu certitudine este că G. Călinescu s-a crezut, sau, în tot cazul, s-a vrut, şi în anii formării şi mai tîrziu, toată viaţa, poet. Următoarea profesie de credinţă, pe care o face François Mauriac, în ale sale *Noi memorii interioare*, ar putea figura (comunicată, se înţelege, în alt stil) şi în *Rememorările* călinesciene : „...Le nom de poète, je me moque bien qu'on me l'ait dénié ! J'en suis un et je n'aurai même été que cela ; et dans la mesure où je n'ai pu m'imposer comme poète, j'ai manqué ma vie, — ou plutôt je l'aurais manquée, si la nappe secrète n'avait alimenté tout ce que j'ai écrit : romans, essais, mais même le moindre article de journal." *(Nouveaux mémoires intérieurs*, 1965, p. 168.) Curios ! Descoperindu-şi cu timpul şi predispoziţii epice, G. Călinescu a început, fără a mai aştepta confirmarea lor din partea cuiva, să scrie romane, iar în 1939, în răspunsul polemic dat lui Perpessicius, se declară, fără trac, „un scriitor cu bătătoare la ochi aplecare (fie că are, fie că n-are talent) către lirică şi construcţia epică." *(Loc. cit.*, p. 81.) Nu i-a fost teamă că eforturile depuse pentru a construi epic, deci în proporţii vaste, s-ar putea să fie disproporţionate faţă de rezultate, dar riscul de-a compune versuri fără garanţia izbînzii depline n-a avut puterea să şi-l asume. În faţa poeziei a încercat, pare-se, în tot cursul vieţii o anume sfială şi referinţele altora la propriile poeme îl tulburau. Am putut constata asta nemijlocit, în cursul uneia din cele vreo trei convorbiri avute cu el în cerc restrîns. La un moment dat chiar a mărturisit că, în stare fiind să-şi aprecieze lucid, cu detaşare, proza şi critica, îi era imposibil să se pronunţe asupra calităţii versurilor sale. Această confesie facilitează, neîndoielnic, şi înţelegerea dilemei în care se zbătea cu decenii în urmă. Perfect conştient, de pe atunci, de vocaţia literară, nu era, probabil, deloc sigur că se putea realiza în poezie pe măsura ambiţiilor şi, pe de

altă parte, îi va fi fost frică, în pofida afirmațiilor contrare, că îmbrățișarea criticii îi putea seca vîna nu numai de resursele lirice, dar și de potențialul epic, latent. Altfel nu se explică insistența cu care tot repetă că profesarea criticii nu exclude creația. Spunînd aceasta mereu, încerca, pesemne, să-și dea singur curaj. În orice caz, decizia de a scrie constant critică, îndeletnicire care, dacă e adevărat ce susține în repetate rînduri, nu-l atrăgea [5] (îi convenea în schimb istoria literară [6]), n-a luat-o decît după mari ezitări și cu sentimentul unei „renunțări", al autosacrificării. Primele poezii publicate nereținînd în vreun chip mai special atenția lui Lovinescu (în al cărui *Sburător* au apărut în fine cîteva dintre ele) și nefiind remarcate de Ibrăileanu, nebucurîndu-se, adică, de comentarii stimulative din partea singurilor critici în al căror cuvînt avea încredere [7], poetul și-a spînzurat lira în cui, spre a se improviza critic : „...am renunțat la scris și renunțarea aceasta se cheamă critică. Am scris articole. S-a întîmplat ca acest articol să fie numit critic. Astfel am ajuns să fac critică" (*Stele și luceferi*, 254). Cu mult înainte de această confesie, G. Călinescu se recunoștea critic cu o resemnare deconcertată. Tonul ușor autopersiflant camuflează deznădejdea și perplexitatea : „S-a isprăvit... e de neînlăturat — sînt critic. Aristarc mi-a zis : — Ești critic ! E într-adevăr o situație critică. Am vrut să comunic emoțiunea unei strofe lirice unui prieten poet, dar mi-a răspuns cu imputare : — Cum ? ! Mai scrii versuri ? ? Ești critic. Într-adevăr, sînt critic !" (*Gîlceava...*, I, 42—43.)

Asumîndu-și, după cum se vede, magistratura critică *à contre-coeur* și sistîndu-și implicit, pentru un număr de ani, activitatea lirică, sau cel puțin „tăinuind-o" (Cf. *Istoria literaturii române*, 1941, p. 838), G. Călinescu nu și-a ars manuscrisele cu versuri compuse înainte de adoptarea acestei hotărîri. „Renunțarea" de care vorbește și-a considerat-o, nu încape dubiu, de la început, provizorie. Dar chiar și în timpul provizoratului nu l-a răbdat inima să nu-și frunzărească din cînd în cînd hîrtiile și, recitindu-și poemele, să încerce a salva ceea ce putea fi salvat. Chiar în articolul *Din carnetul unui critic*, din care e scos ultimul pasaj citat, sînt reproduse strofe răzlețe din poezii socotite nevrednice de a fi tipărite integral. Cîțiva ani mai tîrziu încredințează tiparului „versuri improvizate" pe care le schimbase, în timpul unui „soi de examen",

60.387

LICEUL TEHNOLOGIC „LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

cu Tudor Vianu, „pe sub masă", „spre a-şi omorî plictiseala" *(Gîlceava...*, I, 292—293). Peste aproape treizeci de ani, neputîndu-şi, din anumite motive, publica sau republica poeziile, şi le comentează la rubrica *Cronica optimistului* din *Contemporanul*, citînd din ele copios, fără a destăinui că sînt ale sale [8]. Acestea fiind faptele, realizează oricine, spontan, cît temei se poate pune pe „sinceritatea" unor declaraţii ca aceea din interviul cu Profira Sadoveanu („Poezii ? Da, pot spune că făceam poezii, însă n-aveau absolut nici o valoare şi nici nu face să mai amintim de ele, nici măcar în glumă" — *Op. cit.*, 252.) sau, mai ales cea din primul interviu acordat lui I. Valerian : „N-am nici un fel de preocupaţiuni poetice. Le-aş numi glume poeziile mele, dacă prin aceasta nu aş aduce vreo atingere chiar revistei d-tale, care mi-a publicat ceva." *(Chipuri...*, 170.) Dealtfel. această ultimă rostire e din 1927, adică tocmai din momentul sufletesc al hotărîrii de a „pune capăt poeziei" şi a îmbrăţişa critica.

Ostracizată, poezia se insinuează în scrisul criticului, asemenea igrasiei în ziduri, şi cu efecte, uneori, direct analoage. Acest „uneori" se aplică perioadei de început. Nu o dată, articolul sau cronica sînt inundate de şuvoaie lirice. Tipică în acest sens e versiunea, publicată în *Roma*, a articolului *Alfredo Panzini*, ce începe cu evocarea unei zile de „vară grozavă", continuă relatînd evadarea autorului din „oraşul aproape pustiu şi învăluit în fumul alb al zădufului meridian", spre a-şi regăsi în natură „Larii din templul cubic" în care, ca dascăl, explică tinerelor generaţii, „diurnal", „organizaţia Assyriei sau arcanele modului subjonctiv în limba lui Alighieri", şi abia după aceea începe să analizeze o carte a scriitorului în cauză, *La lanterna di Diogene (rev. cit.*, IV, 6—7, 1924). Acest articol fiind însă din 1924, deci anterior separării celor două vocaţii, să exemplificăm aserţiunea prin altele, de după 1927, nu mai puţin edificatoare. Eminamente liric debutează articolul despre E. Lovinescu din *Gîndirea :* „M-am întrebat dacă aveam căderea să judec o operă, în care au fost rînduite cu nepăsare de cercetător atîtea ambiţii şi atîtea modestii, în care căldura şi hărnicia au fost măsurate cu aceeaşi măsură a artei..." Disponibilităţile poematice şi propensiunea spre confesie a criticului rămîn active pe tot cuprinsul discursului. O frază din paragraful introductiv, reluată repetat, străbate articolul,

asemena unei teme muzicale, cu uşoare variaţii : „Dacă greşesc, greşesc din neiscusinţă, iar nu din pornire ; dacă laud, o fac din slăbiciune.“ Într-un loc, fluxul elocuţiei este întrerupt, spre a se introduce un pasaj liric de felul celor din *Memorialele* lui V. Pârvan : „Dar unde este Dumbrava sacră nebătută de alţii, dacă pînă acum am călcat în colbul răspîntiilor ? Ajută-mi tu, Minerva, zeiţă a înţelepciunii, să pricep unde este nodul firelor celor încîlcite ale gîndului autorului meu, prin dezlegarea căruia urzeala se desluşeşte şi se luminează ! Dar ce văd ? Vii tu, Mercur, întraripat la picioare, zeu al comerţului şi al frondei ? *(Rev. cit.*, VII, 12, 1927, p. 351, 353.) Eventualii amatori pot recolta şi alte destule acorduri poematice. Talazuri de lirism acoperă articolul, din aceeaşi revistă, despre Mihai Ralea, dealtfel subintitulat *Divagaţii :* „Ne culcarăm în iarbă. Prietenul meu umflă nările, adulmecă izul vegetal din aer, muşcă sfîrcurile buruienilor, se tăvăli în trifoi, ţipă de voluptate şi, invadat de aburul stupefiant al pămîntului, exclamă : Minunat !“ *(Gd.* VIII, 10, 1928, p. 412.) Cel despre Ionel Teodoreanu e structurat dialogic : „*Ego.* Vino, Alter-Ego, să te fac părtaş la entuziasmul cu care am citit minunata trilogie *La Medeleni* (...) *Alter-Ego.* Şi eu vin să caut în convorbirea cu tine o înviorare a minţii mele, obosite de o lectură lungă şi plictisitoare.“ *(Gd*, VIII, 1, 1928, p. 32). În articolul consacrat în 1929 lui Nichifor Crainic *(Gd*, IX, 11, 1929) e atîta literatură, şi atît de străină de obiect, încît paragrafe întregi au putut fi transportate de acolo (ca şi din eseul *De apparitione angelorum),* cu minime retuşări, în romanul *Cartea nunţii.* Dealtfel, autorul însuşi îşi va califica articolele din *Gîndirea* (exagerat) drept „simple fantezii literare“, susţinînd chiar că „nu scrisese critică“ pînă în 1936 ! *(Istoria...*, 840.) Erupţii de lirism punctează multe alte articole, şi nu numai dintre cele lungi şi ca atare suportînd mai uşor digresiile, dar chiar şi unele dintre cele mai jurnalistice. Iată un fragment din *Despre critică şi critici,* o „efemeridă“ inserată în *Sinteza :* „Cu d-l Ibrăileanu intrăm în domeniul mitologiei, al lui Neptun vegetînd printre alge în fundul mării Egee, al lui Barbarossa care doarme secular într-o peşteră, al Bătrînului din Munte văzut de Marco Polo, al duhurilor invizibile şi totuşi prezente, al numelor sonore şi înfricoşătoare. Fiind nevăzut, nu-l putem lăuda pentru însuşiri pe care nu i le cunoaştem. Dar îi acuzăm autoritatea ocultă şi reală care vine

în ecouri largi din Uralii îndepărtați ai *Vieții românești* de la o divinitate pentru noi de domeniul mitologiei..." *(Rev. cit.*, 3—4, 1927, p. 30.) În 1930, criticul își dilată încă articolele prin literaturizarea abuzivă a judecăților și chiar prin digresiuni lirice absolut gratuite. Comentînd îndepărtarea lui Ion Barbu, în *Joc secund*, de propria etapă romantico-parnasiană, el scrie : „Unde este ardența cerebrală, masivă, eruptivă, din primele imnuri geologice ? Craterul s-a răcit și în conul său s-a strîns un lac neclintit de mercur. S-a produs o rarefacție a aerului, o înserare lirică, nelipsită de ebuliție interioară, dar în linii reci, de hartă lunară (...) Poezia *Jocului secund* este într-un fel o rachetă pentru a călători în lună, al cărei punct de plecare a fost ales pe cel mai înalt vîrf de munte, dar care nu pornește niciodată..." *(Vremea*, III, 119, 26 VI 1930.) Discursul critic e precedat de invocații poetice : „O, ani lunecători ! Întoarceți-vă din uitare ca zece reni septentrionali, cu sănii pline de amintiri, ca să evoc spaima unei critici pornite pe o goeletă, dintr-o baie mediteraneană și uitată în grozava groapă rotativă de apă a Maelstromului lui Edgar Poe." *(Idem*, nr. 118, 19 VI 1930.)

Nu fără temei avea să scrie G. Călinescu, după douăzeci de ani de la articularea acestor ultime rînduri, că făcînd critică, a „trișat", adeseori : „Adesea am trișat, visînd pe marginea textelor, am compus peisaj ori portret". Aceasta, deoarece „mă interesează omul și mișcarea colosală a materiei, glasurile intime ale universului" *(Națiunea*, II, 472, 20 X 1947.) Cu alte cuvinte, pentru că „elementul liric" îi este „(valabil ori nu) congenital" *(Istoria...*, 839).

LIRISMUL „CONGENITAL"

Lirism congenital ? Autorul primei monografii Călinescu n-o crede. Pare irevocabil convins că, atribuindu-şi-l, scriitorul se înşela. „Nu de lirism congenital este vorba. Cine face la douăzeci de ani versuri ce iau numaidecît, în redacţii, drumul coşului nu e poet înnăscut". [1] Altcineva, în schimb, vede în autorul *Laudei lucrurilor* „un poet autentic şi încă profund" şi califică drept „inertă" critica din deceniul al patrulea, care, „silită" să „accepte" în istoricul literar ce scrisese *Viaţa lui Mihai Eminescu* „şi un romancier la fel de adînc", „refuzase" (prin faptul de a-i fi „trecut prea uşor cu vederea" placheta *Poesii* din 1937) să-i recunoască şi vocaţia lirică. [2] Toate judecăţile critice de valoare pendulează între aceste extreme. Nu fără a se întîlni într-un anume punct, dar diferenţiindu-se tocmai datorită acestei întîlniri, mai concret spus : datorită întemeierii pe o aceeaşi judecată de realitate. Unul şi acelaşi atribut al obiectului în discuţie : caracterul livresc, e pentru unii o calitate [3], iar pentru alţii (majoritatea comentatorilor) o imperfecţie sau, în tot cazul, un dat ce nu poate fi primit fără explicaţii. De negat nu-l neagă nimeni, fiind de ordinul evidenţei, dar opiniile privind natura şi funcţionalitatea lui artistică sînt divergente. Este oare articularea unei opinii în plus inevitabilă ? Pare-se că da ; în tot cazul, livrescul fiind o componentă medulară a liricii lui G. Călinescu, aşadar una de care nici o exegeză nu poate face abstracţie, faptul de a-l lua în discuţie, de la bun început, nu are cum dăuna demersului analitic.

În ce sens e poezia lui G. Călinescu livrescă ? Întrebarea poate părea oțioasă. E suficient a citi titlurile bucăților, pentru a vedea că poetul pornește adeseori de la alți poeți, programatic. Sau de la filosofi, de la istorici... Într-un cuvînt, de la cărți. Iată cîteva titluri : *Nova mihi apparuit Beatrix, La apa Vavilonului, Catul, Herodot, IV, 8—9, Erotocrit, Deborah, Proverbele lui Solomon, Vin din Liban, mireasă, Georgicon, Parafrază horațiană, Consult toți filozofii, Război troian rezumat.* Ce răspuns se poate da, în consecință, întrebării de mai sus decît acela că poezia călinesciană e livrescă în sensul cel mai propriu, cel mai comun al termenului ? Orice lectură nu poate decît să-l confirme. Citind o piesă, oricare, la nimereală, neinițiatul e numaidecît șocat de intelectualitatea ei structurală, exprimată prin toți constituenții, de la lexic la modul atitudinal. Referințele, reperele livrești abundă pretutindeni. G. Călinescu numește, în nenumărate rînduri, în textul poeziilor, direct, poeți, istorici, gînditori, compozitori, artiști plastici din diverse timpuri : „Mă coborîi la vale ca un Virgil pe cal..." ; „Am comentat adînc pe marele Petrarca / Și pe bătrînul Goethe". „...Și un *moment* din Schubert cîntă la violoncel". Nu lipsesc *motto*-urile : citate din Shakespeare, Swinburne, André Gide. Inspirația călinesciană este permanent și generos alimentată de întreaga cultură universală. Eroi și tot felul de alte ființe mitologice, personalități istorice, personaje din opere literare circulă în *Lauda lucrurilor* permanent, ca într-un mediu propriu. Toate aceste fapte le constată oricine, la simpla frunzărire a acestei cărți, ca și a celorlalte. Cititorul specializat descoperă și alte note livrești, numeroase : motive literare, filiații, izvoare, prozodii rare, ieșite din uz, împrumutate unor poeți din alte timpuri. Departe de a căuta să le ascundă, poetul le etalează. G. Călinescu este prin excelență un poet care nu disprețuiește „literatura". Din contră, o cultivă, perseverent și înverșunat, cu ostentație. În concepția lui, actul de creație implică prin definiție conștiința artistică, și fără această conștiință literatura nu există, poate exista doar preliteratură, în cazuri norocoase. Propriile opere sînt, potrivit chiar spuselor sale, tot atîtea produse ale elaborării programatice. Poeziile inclusiv. Publicîndu-și placheta din 1937, „gîndul versificatorului a fost să-și facă un *program* (s.n.) pentru o lirică tăinuită" *(Istoria...*, 838). În alți termeni, Călinescu a făcut,

și în versuri, deliberat, *literatură*, și-a *compus* poemele. Studiate, atitudinile lirice urmăresc efecte de artă într-un chip analog jocului de scenă actoricesc sau gesticulației unui dirijor. Poetul creează fie urmînd, programatic, modele, fie parodiind și pastișînd sau angajîndu-se în competiție cu anumite modalități lirice. Iar materialul de inspirație și-l ia, foarte adesea, nu mai puțin programatic, tot din cărți.

Și totuși, ne putem întreba : în ce sens este livrescă poezia călinesciană ? Căci există o pluralitate de moduri ale livrescului. Livrești sînt cam toți poeții dublați de critici. Dar fiecare în felul său. Vianu e livresc în alt chip decît Perpessicius și amîndoi se deosebesc total de Ovid Densusianu. Foarte mult element livresc se găsește și în versurile unor poeți necritici, și chiar necărturari, ca de pildă, Bacovia și, mai ales, Minulescu. În ce sens este, așadar, livresc, în poezie, G. Călinescu ? Șerban Cioculescu a formulat o observație demnă de reținut : „Cînd întoarce filele familiare ale cărților", poetul *Laudei lucrurilor* se citește pe el, nu le citește pe ele" *(Gazeta literară,* X, 34, 22 VIII 1963.) Cum vine asta ? Criticul nefiind de astă dată, contrar obiceiului său, explicit, nu ne rămîne decît să verificăm singuri, cum ne pricepem, validitatea aserțiunii. G. Călinescu vede viața prin cărți. Ne-o spune, cît se poate de lămurit, el însuși :

> Eheu ! Un timp imens de Aheea mă desparte,
> Am fost ursit de Chloto să dorm cu capu-n carte.

A „dormi cu capu-n carte" înseamnă, literal, a evada din viață, a opune vieții imaginea ei transfigurată, „jocul secund". Dar nu ! O asemenea interpretare ar contrazice întregul mod călinescian de a gîndi, de a fi. Pentru G. Călinescu, „viața și cartea sînt în esență unul și același lucru". *(Gîlceava...,* II, 247). Departe de a fi negația vieții, cartea este sinteza, chintesența ei : „un mijloc de intensificare a vieții și un mijloc de obiectivare, de spargere a granițelor experienței individuale și asimilare a experienței colective în timp și spațiu" *(Idem,* 248). „Dormind" — mai exact spus : visînd — „cu capu-n carte", poetul nostru nu se închide prin aceasta în turnul de ivoriu ; din contră, îl „sparge". Cartea e pentru el o fereastră spre lume [4], o poartă prin care pătrunde în esența fenomenelor existențiale. Aceasta în general. În poezia sa, livrescul nu camuflează, ca în versurile atîtor oameni de carte, un

deficit de vibrație, ci constituie expresia însăși a unei vibrații intense. A unei vibrații, trebuie specificat imediat, de un anume tip. Cultura e pentru acest poet climatul indispensabil, condiția *sine qua non* a existenței. Îi este necesară ca pasării aerul. Lectura, visarea cu ochii în cărți, meditația în marginea cărților sînt pentru Călinescu, act vital, *trăire, experiență, aventură a spiritului.* G. Călinescu își trăiește viața, efectiv, înăuntrul cărților, atît în sensul identificării în plan imaginativ cu eroi ai istoriei, ai mitologiei și ai literaturii, în sensul că vede în acești eroi ipostaze principial posibile ale propriei personalități și în „viața lumii" o virtuală biografie proprie, cît și în acela, tipologic, al instalării, ca ins comun, în condiția umană eternă, al traversării acelor situații fundamentale, acelor situții-model, care au dobîndit în operele marilor poeți expresie artistică exemplară. Orice tînăr întîlnește, o dată în viață, o Beatrice. Tentat să o eternizeze, asemenea marelui florentin, în versuri, el poate săvîrși, desigur, un act de simplu mimetism, și acesta e cazul celor mai mulți, dar dacă muzele îi acordă efectiv asistență, versetele sale pot introduce un sunet nou în templul poeziei iubirii, chiar urmînd total sau în parte modelul „rimelor" dantești. Un exemplu edificator pentru cea de a doua situație e chiar prima piesă lirică publicată de G. Călinescu. Cadrul, atmosfera, decorurile ei împrumută elemente din *Vita nouva* și *Divina Commedia*, și totuși, spectacolul ce se creează e unul inedit, acționat de o vibrație nouă :

> Cum ea păși tăcută pe drumurile serii,
> Țipînd filfîitoare spre alba arătare,
> Se ridicară păsări din patru părți de zare
> Într-un vîrtej de slavă, ca frunzele, puzderii.

Refăcînd, sintetic și creator, secvențe de epos fantastic dantesc, cîntărețul „noii Beatrice" se autoexprimă, implicit. El nu reformulează, pur și simplu, rezumativ, un text, ci așază într-un anumit tipar ideal, preexistent, un conținut psihic unic în istoria umanității și în univers. E ca și cum ar pune ulei nou, de extracție specială, într-o candelă ce luminează de veacuri. Sau ca și cum ar rosti, cu intonație nouă, formula euharistică prin care se obține transsubstanțierea, mereu, exact ca in *illo tempore*. Printr-un proces simpatetic, G. Că-

linescu a asimilat extazul lui Dante experienței *sale* extatice, experiență intimă și ca atare, unică. Nota personalității proprii capătă accent în cea de a doua parte a poeziei, în care adorantul ni se înfățișează șezînd visător „la marginea pădurii", dominat de stări psihice contradictorii, analoage celor din argheziana *Melancolie* : „Cu inima de-a Ei dorință plină,/ Deși cu spaimă c-ar putea să vină". Apariția iubitei celeste e precedată de mișcări cosmice uluitoare :

Deodată luna ochilor fu lipsă.
Rotindu-se pe negurile goale,
Se mistui în roșii rotocoale
Ca-ntr-o apocaliptică eclipsă.

Acest moment „apocaliptic" e negat de viziunea ivirii unor cete angelice, prilej de reculegere și elevație :

Tăcînd apoi și foșnete și plîngeri,
Se poleiră culmile cețoase
Și-n sunete de trîmbiți glorioase
Prin rariști se iviră oști de îngeri.

Nu numai G. Călinescu, dar oricine străbate, liber și nesilit de nimeni, cărți de literatură „se citește" (într-un fel sau altul : superficial sau profund) pe el însuși în unele din acestea. În unele, nu în toate. Actul autocitirii e, prin definiție, selectiv. În multe se caută fără a se găsi. Căutarea de sine în cărți conferă, după Călinescu, lecturii caracter, în același timp, critic și creator. Cititorul evoluat — susține autorul *Principiilor de estetică,* am mai notat-o — își reprezintă operele literare exemplare ca produse posibile ale propriei activități creatoare, atribuindu-le prin aceasta *valoare,* omologîndu-le, cu alte cuvinte, propriului ideal estetic. Asta înseamnă, în spiritul gîndirii călinesciene, a se citi pe sine într-o carte scrisă de altcineva ! Cititorul are, adică, sentimentul că, în condiții subiective și obiective identice, ar fi scris el însuși cutare operă aidoma. Mulți își reprimă instinctul creator, resemnîndu-se să rămînă critici. Astfel a procedat G. Călinescu însuși, în 1927, cînd a „renunțat" la creație. Decît că renunțarea lui a fost de scurtă durată. Nesuportînd să practice la infinit doar „actul creator întrerupt", Călinescu și-a făcut, de la un timp, un obicei din înlocuirea, din cînd în cînd, a creionului roșu, încredințat lui de către Aristarc, cu un stilou aripat. Ori-

cîte, şi oricît de inhibante, constatările că un „act creator" sau altul, dintre acele la care năzuia, fusese deja efectuat, cu izbîndă, „după norma însăşi" a spiritului său, nu l-au putut opri de a-şi încerca, totuşi, în cele din urmă, puterile creatoare şi el. În felurite moduri. Cel mai simplu, însă nu primul în ordine cronologică, practicat, dimpotrivă, la maturitate, este *parafrazarea*. Întocmai ca ucenicii marilor pictori, care îşi însuşesc meşteşugul copiind tablourile maeştrilor, G. Călinescu îşi exersează aptitudinile de versificator rescriind texte celebre : versuri de Horaţiu şi Catul, sentenţe din *Proverbele* lui Solomon, versete din *Cîntarea cîntărilor*. Uneori „traduce liber". Dar s-ar putea să fi greşit, asemănînd aceste practici călinesciene cu exerciţiile ucenicilor. În orice caz, recurgînd la o asemenea comparaţie, le-am privit unilateral. Căci nu doar în *Nova mihi apparuit Beatrix*, ci în toate parafrazele, poetul, „copiind", se autoexprimă. Parafrazarea devine un mod al instalării într-un prototip. Recunoscîndu-şi o anume ipostază sufletească virtuală în opera cutărui poet, dintre antici, Călinescu şi-o destăinuie, împrumutînd limbajul operei respective. Se „îmbracă", putem zice, cu o vorbă din Scriptură, într-un Solomon, Virgiliu, Theocrit, Horaţiu. Dar, „îmbrăcîndu-se", rămîne el însuşi. Fie că „traduce", fie că parafrazează, versificatorul nu se mulţumeşte aproape niciodată să restituie doar, uşor remodelate, scrierile asupra cărora operează. Mai totdeauna introduce în texte elemente noi, şi adeseori din acelea ce nu puteau în nici un caz figura în scrierile originare, din motive obiective. Cea de a treizecea odă horaţiană din cartea a treia, bunăoară *(„Exegi monumentum aere perennius...")* o avem în nu mai puţin de şase variante călinesciene : o traducere juxtalineară, o „traducere liberă" şi patru parafraze. Traducera juxtalineară reproduce, natural, originalul, cu fidelitate :

Am ridicat un monument mai trainic decît bronzul... etc.

Transpunerea liberă conservă nu numai sensul, „ideile" originalului, ci şi întreaga figuraţie, potenţîndu-i însă cromatica şi schimbînd total prozodia şi întreg stilul interior, inculcînd tonalităţii sobre de odă un timbru, tot solemn, dar mai fluid, cu inflexii elegiace :

Un monument grozav în ţărnă am înfipt,
Mai nalt decît mormîntul lui Keops în Egipt.

Trecînd la parafrazare, cea mai aproape de original este prima dintre cele două variante ale piesei intitulate *Mai tare decît bronzul*. În ea „monumentul" devine „cetate", piramidele cedează locul biblicului Babel și apare, de nicăieri, Araratul. Cadrul vizionar suportă dilatări de proporții planetare. Gloria lui Quintus Horatius Flaccus ne este arătată ca fiind fără margini în spațiu și timp. Drept consecință, parafraza conține toponimii de neconceput în cuprinsul scrierii originare :

Și vestea despre mine atît o să se-ntindă
Cît din Pekin sau Londra va dăinui o grindă.

A doua variantă a bucății în cauză nu mai e, propriu zis, o simplă parafrază, ci o compoziție aproape independentă, avînd comun cu oda horațiană doar tema și modul atitudinal. Sub titlul *Exegi monumentum* avem o poezie în care motivul înveșnicirii numelui prin creație e tratat în deplină libertate față de model, și anume în manieră argheziană :

Am ridicat un monument care e un castel de foiță,
Transparent ca o aripă de musculiță,
Ușor ca balonul de păpădie,
Gata să se sfărîme la cel mai slab vînt ce-adie.

Iată, în sfîrșit, și o versiune care, preluînd matrița odei latine, o umple cu material danubiano-carpatic, încărcat de conținut sufletesc eminamente călinescian :

Bătînd o viață-ntreagă ciocanul pe ilău,
Un turn durai mai nalt ca muntele Ceahlău.
(. . . . . .)
Urmașii îmi vor face pomeni și osanale
Cît timp apa va curge pe Dunăre la vale.

Metamorfozele prelucrării odei lui Horațiu relevă modul în care Călinescu înțelege în general să „parafrazeze" clasicii. Aproape niciodată, parafraza nu-i strictă parafrază, ci de cele mai multe ori adaptare, prelucrare, localizare, dezvoltare liberă a unui anume text. Executînd pe tema dată variațiuni proprii, G. Călinescu își permite tot soiul de abateri de la litera originalului, precum eliminarea sau concentrarea la maximum a unor paragrafe, amplificarea enormă a altora, inserția de noi priveliști, construirea chiar, în spiritul operei parafrazate,

de viziuni perfect inedite. Din vestita a doua epodă horațiană, bunăoară (*„Beatus ille, qui procul negotiis..."*), compusă din vreo șaptezeci de versuri, el scoate cinci catrene, care, păstrîndu-i schema și cîteva elemente figurative caracteristice (cireada de boi, turma, valea), renunță la enumerarea îndeletnicirilor gospodărești și a bucuriilor gastronomice, spre a dezvolta, în schimb, pe cuprinsul unui întreg tablou, în consonanță cu poezia horațiană (dar și — mai ales — cu cea virgilică !) a cîmpului și a îndeletnicirilor patriarhale, momentul — doar sugerat de textul originar — al ducerii boilor, pentru adăpare, „la răcoroasa apă". Pe aceeași temă, poetul scrie o piesă complet nouă, *Vin cu mirodenii*, ce nu ia din *Beatus ille...* decît idea directoare, „filozofia", pe care o validează literar prin reprezentări inedite, de climat familial mic-burghez provincial, gen Delille, horațianul *otium* fiind idealizat prin pictarea (cu umor și grație) a unor scene de interior învăluite într-o atmosferă patriarhală caracteristică secolului al nouăsprezecelea :

Ferice — acela care departe de-orice rele
Trăiește-n casa veche de la bunici, c-un nuc
În poarta-mpiedicată de nalbe și zorele
Și vremea și-o măsoară pe-un ceas bătrîn cu cuc.

...Care cînd iarna ninge pufos și monoton
Adună-n jurul mesei prieteni, rubedenii
Și-ncep să joace toți nevinovat loton,
Bînd (numai cei adulți) vin fiert cu mirodenii.

În *Idilă teocritiană*, același ideal de fericire este exemplificat cu ajutorul pastoralelor grecului din Sicilia, fără a se lua ca punct de plecare un text anume :

În hrubă du-te, Daphne, și dă la bute cep,
Din vinul cel bătrîn acuma vreau să-ncep.

Procedeul e analog, cu toate că sursa de inspirație este, de astă dată, localizată precis, în *Herodot IV, 8—9*, una dintre cele cinci piese viabile din *Poesii*. Reținînd din narațiunea greacă doar partea preliminară, laconică : aducerea de către Herakles a vitelor lui Geryon și înnoptarea pe meleaguri scite, pățania cu femeia-viperă expediind-o în două versuri, redusă la dimensiune de fapt oniric, Călinescu dezvoltă această parte

în optsprezece strofe, compunînd un poem de sine stătător, îndatorat paragrafelor din *Istorii* doar prin aceea că, în loc de-a înfățișa o cireadă oarecare, mînată de un oarecare văcar, pe niște cîmpuri oarecare, proiectează priveliștile în mitologie, adoptînd numirile din cartea „părintelui istoriei". Altfel, totul e creație proprie : portretul eroului (făptură telurică, monstruoasă, care, cînd se ridică în șa, scoate „peste chingă un pîntece de vită" și care răcnește atît de cumplit încît „fugeau de spaimă boii cu coarnele lunare"), peisajul de o grandoare geologică, cu „podiș calcaros", „tunet de izvoare", codri uriași, înghețați („Pădurea era rece și lungă ca un mit, / Cădea în țurțuri neagra noptatecă zăpadă, / Molifții creșteau iute și-n templul adormit / Punea-ntre trunchiuri luna cîte-o lucioasă spadă"), spectacolul „împingerii" boilor „din besne, din clocot oceanic" și al traversării de către „greoaiele armate", stăpînite de ghioaga „bărbosului bouar", a pămînturilor dintre ocean și Istru. Herodot nu descrie deloc, în paragrafele în care își are sursa poemul călinescian ; doar narează. La Călinescu, dimpotrivă, eposul este integral mistuit în peisaj și spectacol :

> Hercule urlă, sare la rînd pe patru cai
> Aruncă grea măciuca în frunțile răzlețe,
> Sub norul unor șanțuri și floarea unor scai
> Sudoarea-atîtor vite se scurge-n rîulețe.

Raportul între textul originar și cel derivat e analog aceluia dintre basmele populare utilizate de Eminescu și *Făt-Frumos din lacrimă*.

Nu rareori, „parafrazele" călinesciene sînt în realitate localizări. Într-o bucată intitulată chiar *Parafrază horațiană* i se vorbește lui Maecenas despre „bătrîna" ce „habar n-are de perși și de hinduși", despre „armeanul visător bînd ceai verde-n pahar, / caice cu cafea, piper, enibahar", despre „sihastrul" care „tot oftează de pămîntescul trai / Și-așteaptă-un sfînt Vasile ca să-l ridice-n rai". Oda nr. 14 din cartea a doua horațiană *(„Eheu fugaces...")* devine *Oda lui Orație* și cuprinde stihuri ca acestea :

> Ehehei, dragă Postume,
> Cum trec anii pe-astă lume !
> Deunăzi tînăr eram,
> Ca mîini moartea bate-n geam.

De s-ar cruci la icoană
Şi-ar face vineri pomană,
Nimeni de ce-i scris nu scapă,
Toţi mergem la neagra apă.

Adoratului de către poetul latin vin de Falerno i se substituie aici „vinul de Berheci / Ce-l ţineai sub cheie-n beci". Altundeva, „Horaţiu" pomeneşte de Bonaparte, şi de „prinţul de Danemarca". În *Epitalam* răzbat reminiscenţe din „Al cîntecelor cînt" („Genunchi, picioare, umeri, subţirele tău bust / Şi mirul gurii tale / Tot ce respir şi-ating cu gura are gust / De cărnuri vegetale"), repede acoperite de reprezentări pe care nu putea să le aibă nici unul dintre autorii cărţilor Vechiului Testament :

...Eu ştiu să te slăvesc cu palmele pereche,
Precum în Vatican
Un papă umanist...

E, în poemele călinesciene de inspiraţie livrescă, un sincretism cum nu mai găsim decît în folclor şi în cărţile religioase apocrife. Textele clasice parafrazate sînt pentru Călinescu pretexte. Tratamentul la care sînt supuse e cel aplicat ciornelor. A parafraza înseamnă pentru autorul *Laudei lucrurilor* nu numai a reformula, ci şi a rezuma, a dezvolta, a intercala, a combina, a adăuga, a modifica. Căzute în mîinile lui, scrieri cu valoare paradigmatică suportă operaţii analoage procesului fantastic din *Nopţi la Serampore,* nuvela lui Mircea Eliade, în care, sub acţiunea unor operaţiuni magice, o întîmplare consumată în urmă cu secole se repetă, în cadrul originar (care nu mai există obiectiv), complicată prin inserţia unor situaţii suplimentare, care îi modifică parţial cursul. Înclinaţia spre eteroclit, tendinţa de-a alia existenţe total diferite, de-a înfăptui „sinteze imposibile" îi este lui G. Călinescu organică. În aceasta consistă, în bună parte, „modernismul" său. „Clasicii, zice Călinescu, în *Sensul clasicismului,* găseau plăcere în formulare şi nu făceau nici o sforţare de a descoperi noi poziţii lirice. Ei porneau de la o temă, ca muzicanţii ; de la

Beatus ille qui procul negotiis

al lui Horatius, de pildă, sau de la davidianul

și parafrazau. Caracteristica poeziei clasice este, în termenii cei mai largi, parafrazarea, recurgerea la lirismul obiectiv. (*Principii de estetică*, 1968, p. 359.)

Vrîndu-se și chiar considerîndu-se „clasic", „grec" (*Eu sînt grec* se intitulează o poezie, și afirmații identice mai sînt — numeroase chiar — și în articole), scriitorul nostru a găsit cu cale să procedeze, în lirică, aidoma celor vechi, care, nesforțîndu-se să descopere „noi poziții lirice", practicau frecvent parafraza. Dar n-a reușit să rămînă consecvent cu sine ! Începînd prin a parafraza, el se îndepărtează, mai întotdeauna, atît de mult de text încît parafrazările sale seamănă cu operele de structură modernă, și chiar avangardistă, în care teme „eterne" sînt reconsiderate din perspectiva sfîrșitului de mileniu pe care îl parcurgem și operele clasice sînt rescrise cu cerneala secolului nostru. Pentru intuirea complexității spiritului călinescian, un fapt (minor) de ordin biografic ne poate servi ca punct de sprijin. Pe un perete al casei în care a locuit scriitorul atîrnă un tablou înfățișînd pe *Venus din Urbino* de Tizian, copie de Al. Ciucurencu. Într-un colț al tabloului : un cîine. E Fofează, cîinele lui G. Călinescu. Proprietarul a ținut morțiș să-l vadă zugrăvit acolo și pe el.

Un alt mod direct al livrescului, în poezia călinesciană, e *pastișa*. Pastișe sînt, de fapt, și unele dintre așa numitele de către autor „parafrazări", însă cele ce urmează a fi examinate sînt de alt tip. Ele nu pot fi raportate precis la vreo anume scriere, dar au vizibile raporturi cu anumite stiluri și modalități poetice, cu creația unor scriitori considerată în ansamblu. În timp ce, de pildă, *Vin din Liban, mireasă, O, tu, cu ochi albaștri...* și, în parte, *Deborah* ne trimit în chipul cel mai direct (indiferent dacă le considerăm parafraze sau pastișe) la *Cîntarea cîntărilor*, piese ca *Erotocrit, Haricleea, Aretuza*, deși ne transportă, neîndoielnic, în „lumea lui Anton Pann" (unele *via Cîntece țigănești* de M. R. Paraschivescu), nu e posibil a le pune în directă relație cu poezia cutare sau cutare. Alte bucăți, de exemplu : *Vita nuova, Mîine, Nu mă mustra*, aduc, fără a recurge la parafrazări, sonuri din Văcărești și din Conachi. *Cîntec de leagăn* pastișează folclorul liric „balcanic". Fără discuție, aceste bucăți nu sînt decît improvizații, exerciții și demonstrații de virtuozitate, compuse de autor (asemenea cronicilor rimate și scenetelor în versuri,

scrise în anii din urmă ai vieții) pentru a se recrea și a-și înveseli cititorii. Efectul versificărilor *à la manière de...* este pur distractiv cu intenție. Însă distractiv într-un fel ce nu exclude recoltarea de către cititor (presupunînd că spiritul acestuia este apt pentru asemenea activități) de mai complexe delicii, ca bunăoară (și în primul rînd) acela de a savura micile rafinamente ale stilului arhaizant, voit desuet, rudimentar, stil ce reface pe cale pur tehnică nota de ingenuitate proprie „frumoaselor cărți vechi". În stîngăcia lor căutată, marcată de dulcegării ridicule în chip mișcător, pigmentată cu vulgarități inefabile, stihurile *Cîntecului de leagăn* realizează suavități autentice, pline de colorit psihic sud-est european :

Floare roșie salvie,
Vin la mama-n albie,
Să nu zici nici cîrc, nici au,
Pe trupușor să te lau,
Să te săpunesc pe păr,
Să fii ca floarea de măr...

Tot astfel calculat-naivele cadențe din *Vita nuova :*

La tine mă-nchin, Ioană,
Și mă uit ca la icoană
Cînd treci cu pașii cuminți,
Se umple cerul cu sfinți
Și peste creștetul tău
Se-ndoaie un curcubeu...

Nu mai puțin acele, de factură mai mult sau mai puțin analoagă, din celelalte piese citate :

Iubite Erotocrit,
De tine cît am jelit !
Mă uitam la cîte-o stea
Și mă topea dragostea...

*

Minunată Aretuza,
De dragu-ți mi-e arsă buza.
Alergai în larga lume
Pe calul meu alb în spume.
M-am dus să cumpăr covoare,
Să ți le pun sub picioare...

De o subtilă savoare sînt *Întrebările*. Mimînd candoarea unei vechi cîntări religioase de construcție catehetică, întrebuințată pe vremuri în școlile bisericești ca substitut de manual („O, diece prea-nvățate / Care-nveți în școală carte, / Spune-mi mie ce sînt toate..."), acestea atacă, inocent, probleme filosofice capitale :

Dascăle preaînvățate,
Cel ce-nveți pe tineri carte,
Spune-mi ce sînt ființele,
Ce scop au semințele ?
De ce cresc pădurile,
De ce mor făpturile ?

Am putea să considerăm aceste producții și parodii [5]. „Parodii originale" de felul celor compuse de Topîrceanu și prezentate, nu chiar fără nici un temei, drept „pagini (...) de critică literară în pilde". Parodii urmărind nu discreditarea unei anumite literaturi, ci reliefarea particularităților ei. G. Călinescu remarcă, scriind despre *Parodii originale*, „acel fenomen de uitare în model care e chiar semnul clasicei inspirații" și prețuiește „mimetismul superior" al poetului, putința lui „de a trăi pe felurite chei muzicale" (*Ist.*, 743). Obervația se aplică perfect și „parodiilor" lui Călinescu însuși. Întocmai ca poetul producător de „critică literară în pilde", criticul-poet posedă un simț al „mimetismului superior" ce n-a trecut neobservat [6]. Funcția încredințată acestui simț în *Lauda lucrurilor* e într-un fel mai ușoară în altul mai grea decît cea îndeplinită în *Parodii originale*. E mai ușor a pastișa versificări naive, rudimentare decît *Iliada* și *Odiseia* sau poeme de Arghezi, Goga, Demostene Botez. Dar nu e simplu să captezi licărul de poezie, evanescent, discret asemenea scînteii unui opaiț, din tot felul de compuneri firave sau prolixe, verbigerante, sentimentale la modul grosolan, împovărate de vulgarități. Parodiind o asemenea literatură, Călinescu o salvează, făcîndu-ne să-i percepem, odată cu imperfecțiunile devenite sursă de pitoresc, cu savoarea particulară, caratele lirice. Dar obiect de parodie sau pastișă (aceste specii se confundă, în reprezentarea autorului *Istoriei literaturii române*, parodia fiind, după el, „o pastișă exagerată" — *Ist.*, 743), nu devin, în *Lauda lucrurilor*, doar alcătuirile primilor noștri poeți. Cele două *Cîntece de petrecere* din ciclul *Cu gloria cîntării*... tra-

tează, cu mijloace de cîntec goliardic, motivul *Gaudeamus igitur*. Umorul (liric) e obținut prin etalarea erudiției într-un context impropriu, profesarea stîngăciei rafinate și folosirea ostentativă a neologismului, prin bufonerie, prin caracterul arbitrar al asociațiilor, prin stîlcirea numelor, prin afectarea la modul pueril a gravității, prin, cum ar spune un structuralist, clivajul între semnificanți și semnificat. *Doina lui Orfeu* devine, cu intenție sau fără, un soi de replică la *Cronicarii* lui Urmuz. Titlul însuși este ilar. Orfeu își rostește, în cuprinsul „doinei", „jalea" în stil de cîntec de lume, lăutăresc, amestec de Anton Pann și Pitarul Hristache :

Frunză verde măghiran,
Mă născui prunc năzdrăvan,
Maica vineri m-a făcut,
Spre sîmbătă am crescut,
Iar dumineca la lună
Începui să cînt din strună.
Sînt fecior de dumnezeu,
Pe numele meu Orfeu.

Viața dezvoltă, în limbaj de cronică rimată din secolul al optsprezecelea, motivul *Ubi sunt :*

Unde-i Țepeș cel nebun
Și Alexandru cel Bun,
Vasile Lupu vestit,
În jder încotoșmănit ?
Unde-i Chiajna cea isteață
Ca și-un bărbat cu musteață (...) ?

O *Doină* concurează nemijlocit producțiunile dadaiste. Punînd în funcțiune mecanisme ale absurdului, alcătuitorul pare a voi să demonstreze existența dadaismului, *avant la lettre*, în poezia populară românească.

Imitînd poeții perioadei de început a literaturii române moderne, Călinescu le și înnoiește limbajul, nu numai în sensul că îi scoate în relief anumite proprietăți expresive particularizante, dar și în sens literar, adică modernizîndu-l, fără a-i altera specificitatea (ba chiar potențînd-o), prin îmbogățirea lexicului cu neologisme stridente. Ne găsim de fapt în fața unor „false pastișe", numite astfel (fără adresă precisă)

de către autorul însuşi, adică în faţa unor „reveniri, aparent naive, la linii vetuste, cu scopul de a face şi mai evidentă noutatea“ *(Principii...,* 208). Un exemplu — limită e *Haricleea :*

O, prea iubită Haricleea,
A fericirii află cheia
De la un filosof expert
Uitat de Diogen Laërt.

Deci *primo,* mai presus de toate
E a te-avea-n proximitate,
Legată în îmbrăţişare,
De-i cu putinţă cît mai tare,
Să nu rămînă-ntre noi loc
Chiar dac-ar fi să te sufoc. Ş.a.m.d.

Nu altfel procedează M. R. Paraschivescu, în *Hanny,* o baladă cu subiect din viaţa de toate zilele, în care stilul modern de existenţă face corp comun cu pitorescul balcanic şi exprimarea „distinsă“, punctată de neologisme, conservă arome impure ale graiului de mahala.

Cîtă preţuire estetică merită asemenea ingenioase drăcii am spus-o de la început. Formulînd judecata mai explicit, se poate afirma fără teama de a greşi că improvizaţiile, chiar scînteietoare, nu sînt poezie. A spus-o Călinescu însuşi, în *Principii de estetică.* Descoperind în anume versificări funciar prozaice, de utilitate didactică, „un *je ne sais quoi,* un inefabil“, criticul nu omite să specifice că ele sînt doar „distractive“ şi că, desigur, „nimeni nu va socoti în chip serios că sînt poezie“ *(op. cit.,* 54). Pastişele călinesciene sînt, evident, altceva decît stihurile cu finalităţi mnemotehnice la care se referă aprecierea citată, dar tot fără adevărate ambiţii lirice. Ce nu se poate contesta e prezenţa intermitentă în spaţiul lor a unor fulguraţii de autentic lirism :

Ascultam zvon de cişmele,
Ţi-auzeam paşii în ele.
La freamătul de finici
Îţi credeam paşii aici...

Oricum, aceste „mélanges et pastiches“ nu se ridică, sau nu foarte mult, prin rafinament, peste *Parodiile* lui Topîrcea-

nu, cărora (stabilește Călinescu, în *Istorie* p. 743), „oricîtă încîntare ne-ar produce, (...) spiritul nostru critic întîmpină greutate să [le] găsească alt merit decît acela de observație și virtuozitate".

De altă calitate artistică, nu mult superioară în absolut, totuși, sînt bucățile (tot un soi de pastișe) ce împrumută valori ale stilului prerafaelit, trecute prin Francis Jammes și „seraficii" autohtoni. Un *Clavecin* aduce în spațiul literar călinescian atmosfera poeziei lui I. M. Rașcu :

...Pe coridor se mișcă-n rînduri
Cîntînd, spre ora de omilii
Elevele sfintei Cecilii,
Novicele cu pure gînduri.

În *Anatomie serafică*, prerafaelitismul se concretizează în grațiosul naiv, piesa aceasta avînd (ca și varianta ei mai palidă *Moartea serafică)* suavități voiculesciene :

...Pe-o de-argint tipsie
Grea, era culcată,
Caz de tanasie
Pentru-autopsie
O suavă fată.
Ai fi zis să stea
Sub un dens narcotic ;
Și sus se-nvîrtea
În centru c-o stea
Un imens dom gotic (...).

Paradisul meu pastișează (admirabil) stilul poeziei și al iconografiei (aceasta din urmă, creația pictorului A. Demian) de orientare prerafaelită sacrală din revista *Gîndirea*, și e amuzant a constata că acel ce ironizase acest stil, în 1930 *(Capricorn*, nr. 1 : *De disparitione angelorum)*, și-l apropriază două sau trei decenii mai tîrziu [7], realizîndu-l exemplar. Mai mult decît în oricare altă poezie călinesciană se simte aici Francis Jammes, și anume cel din *Prière pour aller au paradis avec les ânes :*

O, prea curată Fecioară Maria,
Cînd eram copil, tu cuvîntul mi-ai dat
Că prin bună purtare voi avea bucuria
Să intru în cerul binecuvîntat.

Mi-ai spus că-n paradis sînt măreţe grădini
Cu pomi uriaşi ce nu fac decît flori,
Cu parfum mai suav ca de roze sau crini,
Unde cîntă păsări de multe culori.

Ieşind din teritoriul parafrazelor şi pastişelor, nu (încă) şi din zona livrescului manifest, avem de străbătut un număr de compuneri pe care autorul însuşi le-a numit *„poezii improvizate“ (Ist.*, 838). E vorba de cele apărute în 1926—1927 în *Universul literar*, *Sburătorul* şi *Viaţa literară*. Relativ la cele din *Sburătorul*, Călinescu declară franc, într-un interviu, că le-a „fabricat“, urmînd un reţetar agreat în cenaclul lovinescian [8]. Mai concret vorbind, respectivele poezii, două, se înscriu, una în formula romantico-parnasiană a versurilor lui Ion Barbu neincluse în *Joc secund*, combinată cu stilul ermetizant de mai tîrziu al aceluiaşi poet :

Un demon somnolent cu şase mîini de lemn
Rîzînd innumerabil din lacul uleios
Sub straşini circulare de sanctuar, solemn
Dragon de fum albastru pe piedestal de os.
(Idolatrie)

cealaltă în sfera purismului mallarméan :

Arhanghelul plîngea pe puntea cristalină,
Căci răspîndind efluvii de muzicalitate
A sferelor de aur procesiune lină
Aluneca în goluri fără finalitate.
(Inviolata aeternitas)

Cerebralitatea, artificiozitatea sînt bătătoare la ochi. De factură identică sînt şi unele dintre piesele tipărite în acelaşi an în celelalte două reviste citate, cea mai evident (şi mai neîndemînatic) „fabricată“ fiind *Preistorie :*

Sub straturi de cenuşă o arcă de argilă,
Coclit în bronzuri grele un anonim hieratic,
Brăţări lichefiate şi-o pasăre fosilă
Care-a zburat contemporan pe-un ţinut aquatic.

Prezentîndu-şi toate poemele de debut ca fiind „improvizate“, Călinescu nu e tocmai drept cu sine însuşi. „Improvizate“ sau nu, cîteva bucăţi se diferenţiază calitativ net de

acele ce nu au nici un alt merit afară de virtuozitate. Lăsînd de o parte *Nova mihi apparuit Beatrix*, întrucît a fost analizată cu anticipație, cel puțin trei alte titluri se cer neapărat reliefate. Ele aparțin unor poezii în care plasticitatea unor reprezentări, noutatea unor imagini anunță cu claritate forța viitorului creator de tablouri memorabile. Astfel, *Vedenii* impune atenției un peisaj patriarhal, detașat parcă din paginile vreunui număr al *Gîndirii*, dintre acele apărute în primii ani ai publicației :

Biserici vechi cu bîrnele mîncate,
Printre scaieți un asin care zbiară,
Pustietăți de uliți către seară,
Dughene strînse-n druguri și lacate.

în *Apariție* avem atmosferă simbolistă autohtonizată, asimilată modului tradiționalist și chiar ortodoxist :

Și sfinții din bazilica străbună
Pietrificați în fum și-aureole
În chipul unei mistice corole
Se vor mișca și vor pluti sub lună.

Metamorfoze preludează prin tonalitate viitoarele „laude" călinesciene :

În fum, ca din trestii de orgă,
Prin bolți circulare mă-nalț
În lungi teorii de inele
Spre-albastre cupole de smalț.

Din *Ceasornicul*, care imită metrica *Arheologiei* arghezieneă, e de reținut în special această foarte frumoasă, îndrăzneață imagine : „...dorm icoanele în mine / Ca liliecii atîrnați de grinzi."

„Improvizații" de alt gen, emancipate de orice dependență față de vreun model, dar nu fără afinități (vasale) cu anumite structuri poetice românești, sînt o seamă de poezii în care livrescul e devorat de imaginația călinesciană plastică, fără a deveni sursă de mare emoție lirică, totuși. Piesele rămîn reci, sclipirile lor neemanînd din combustii, ci fiind pure opalescențe. Respectivele piese pot fi distribuite în două grupe, foarte distincte. De-o parte cîteva construcții de tip parnasian și parnasiano-romantic, asemănătoare cu acele din *Visări pă-*

gîne de Ion Pillat, de alta o mulțime de „copilărești", îndatorate inevitabil stihurilor argheziene de „abecedar". Cea mai livrescă, dintre acele din prima grupă, și dintre toate, implicit, e, desigur, *Pămîntul*, înțesată de nume proprii, istorice și mitologice. O întreagă strofă nu e decît un mozaic de asemenea nume :

Anchise, Mariu, Pyrrhus, Carneade
Oreste și Pylade,
Elena, Sappho, Lesbia, Rodope,
Hecuba, Penelope.

În strofele celelalte sînt pomeniți : Cicero, Socrate, Boerebista, Homer, Cleopatra, Oedip. De factură analoagă, dar de inspirație mai mult geografică, e *Cetatea Cambalù :*

Afară ninge, anul s-a isprăvit, iar tu
Mă-ntrebi de sensul vieții.
N-am explorat, e drept, cetatea Cambalù
Și nici Oceanul Gheții.

Túmul, în schimb, poem comparabil, tematic, cu *Barbarul* și *Krum cuceritorul*, e rodul imaginației libere (dar cu punct de plecare livresc). Poetul se crede „un Tamerlan / Cu tresăriri cînd trece / Un uruit de care" și se autoportretizează astfel :

Am sute de stamine
Și sute de lacate
Și clocotesc în mine
Cascade-amestecate.

În mia de religii
Nu sînt de nici un rit
Și mi-au lăsat vestigii
Apus și Răsărit.

Cu perfectă virtuozitate, *Lene feudală* întocmește o priveliște de iconografie japoneză :

Cu chimonoul galben pe iarbă-ngenuncheat,
Stă lîngă iazul putred arcașul asiat.
Pereți de cremeni linse sclipesc în depărtare,
Ca niște aurite, celeste sanctuare

În apă-și spală părul sălcii odorifere
Și se privesc placide dințoase conifere.

„Copilăreştile" se definesc prin finețe şi grație, printr-o eleganță cochetă la modul ingenuu. Cu aparența uneori, de-a voi să instruiască, ele comunică o încîntare simplă, procurată de miracole din sfera obişnuitului. Două dintre ele descriu cu ingeniozitate şi nu fără farmec obiecte, anume ceasul :

De cînd pe lume te-ai născut
Într-una săbiile-ascut,
Îți cînt mereu la clavicord
Cu netede bătăi de cord

şi oglinda :

Eu sînt un lac întunecat,
În care tu ți-ai înnecat
Figurile ca un Narcis
În mine zilnic sinucis.

O alta articulează o simpatică definiție lirică a focului :

Cine-i smeul îmbufnat,
În postav roş îmbrăcat,
Care se umflă cu fală
Cu creasta de poleială ?

Mult mai liric este însă cîntecul apei, plin de o exultanță evlavioasă, franciscană :

Apă luminoasă
Şi alunecoasă,
Cui cearcă să pregete
Îi scapi printre degete.

Smerită, umilă,
De setoşi cu milă,
Plină de har
Te-aşezi în pahar.

În heleşteie eşti
Lăuză de peşti,
Cu sfînt busuioc
Nu putrezeşti deloc.

Apei devenite ceai i se înalță un imn suav :

Ființă celestială !
Cum este raiul ?
Fără îndoială
Limpede ca ceaiul

Exaltînd căldura
Din ceașca diafană
(Cum scrie Okakura)
De-albastră porțelană.

O „copilărească" celebrează avionul, aducînd pe Marinetti la diapazonul lui Gh. Topîrceanu :

Ah, pămîntul se-ngustează,
Ducem de întinderi lipsă,
Visele ni le retează
O gigantică eclipsă.

Finalul e pe o idee din *Universul poeziei :*

De-ar veni Isus cu vaste
Albe-arhanghelești coloane,
I-am ieși în cer cu-o oaste
De cinci mii de avioane.

Tractorul beneficiază și el de o „laudă" :

Tîrîndu-se prin ierburi, vine
Un cîrd de nu știu ce jivine,
Prea mari să fie coropișnițI,
Născute-n bezna unor pivnițI.
Au cap turtit, la piele-s crunte.
Se poticnește cea din frunte
E bivol sau e rinocer ?
Pe nară are-un corn de fier.

În ciclul „copilăreștilor" poate fi inclusă, deși e făurită cu o artă mai complicată, și *Greierii.* Prezență statornică în „universul poeziei" călinesciene, greierii dau, în această bucată, un amplu concert de cameră :

Părea că în odaie
Crescuse deodată o livadă
Și buruieni în ladă,

Și printre tomuri cu cotoare roșii
Foșnesc lin chiparoșii,
Ca în Machiavel și Guiciardini,
Se zbat de vînt măslinii.

Metrica versurilor e acuzat argheziană, reprezentările însă — originale și aceasta grație tocmai livrescului :

Sunau strident și tare
Scrisorile de prin saltare,
Se auzea un gri-gri scurt pe masă
De la vreo strofă printre cărți rămasă.

Spre a termina cu „improvizațiile" e cazul, negreșit, a menționa încă două bucăți. Ele nu datorează nimic vreunor creații identificabile ale altor poeți, însă prin tipul compozițional intră în categoria poeziilor construite după anume reguli, deci aparțin tot modalității livrești. Posibilă legendă la o scenă mitologică de tapiserie sau de tablou din școala micului romantism sau a clasicismului artificios, de orientare arcadică, *Omagii Dianei* e o piesă poetică de speța madrigalului, avînd ca laitmotiv întrebarea : „Ce-aș face ?" Subiectul liric se întreabă ce ar face

Dac-ar veni acum Diana
Pe albul teritoriu get,
Umplînd cu cîinii ei poiana
Vreunui îngălbenit făget.

Imaginația lui făurește icoane de o plasticitate puternică. Zeița e văzută sosind, sălbatică,

...prin arătură
După mistreața grohăindă
De-ndepărtata lătrătură,
Cu fălcile pline de ghindă.

Următoarea secvență aduce o cavalcadă de amazoane. Acestea apar

...viforoase
În ale prafului răscoale
Sosind, pe crupele păroase
Călări cu pulpele lor goale,
Scăldate-n seara purpurie...

Sălbaticele călărețe își saltă „grelele lor trupuri", în „păgîne jocuri", în jurul stăpînei :

Ar strînge într-o iute horă
De nebunatece fecioare
Pe impasibila lor soră
Cu mușchiuloase, mari picioare,

Scăldate pînă pe sub pîntec
De-al buruienilor mănunchi,
De-al poalelor eolic cîntec,
Ce fîlfîie peste genunchi...

Alcătuită din catrene, cu versul ultim mai scurt, *Părul Otiliei* compune un portret, pe care-l realizează cu mijloace picturale asiatice :

De se mișcă vîntul prin pletele tale
E-o desfoliere de grele petale,
Se scutură moale răzoare nebune
Cu crini de cărbune.

Trupul tău vibrează ca un brad sonor,
Tresare de-un palpit de păsări în zbor,
Undește sclipind, frumos policandru,
Cu flori de oleandru.

Portretului îi este alăturat un miniportret, o caricatură, de fapt, ce reține din el doar două componente : părul și ochii. Surpriza e de a descoperi că această a doua piesă, autonomă, a fost obținută din prima, prin, pur și simplu, decuparea celei de a doua jumătăți a versului al treilea și a întregului vers ultim din fiecare strofă și juxtapunerea lor. Rezultă un soi de libret, care (indică autorul, în subsol) „se cîntă pe muzică orientală :

Părul tău Otilia
Negru ca vanilia ! Etc.

Nu numai acest exercițiu, dar și numeroase alte practici atestă o mare vocație a jocului. Jocuri sînt în definitiv parafrazările, pastișele, improvizațiile, chiar dacă executate cu maximă seriozitate. Am putea zice chiar că, într-un înțeles larg, întreaga poezie călinesciană e „joc". Nu găsește G. Călinescu,

în *Principii de estetică*, „ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari" — „bună" ? Precizînd, natural, că termenul trebuie luat „într-un sens analogic" : „Poezia nu e jocul copiilor care [se] exercită pentru existență, dar e una din activitățile caracteristice umanității care seamănă mai mult cu jocul" (*op. cit.*, 70). Întrebuințînd însă termenul într-o accepție cît mai proprie, el se aplică destul de multor poezii și din *Lauda lucrurilor* și dintre acele editate postum. „Copilăreștilor" în primul rînd. Nu numai celor înrudite structural cu creațiile de același tip argheziene, dar și acelora, încă neanalizate, ce seamănă întrucîtva cu unele dintre poeziile lui Topîrceanu. *Coliziune*, bunăoară, e o „baladă veselă" cu subiect din universul mic :

Cu mină timorată
Își mișcă melcul lin
Piciorul cristalin
Pe linia ferată...

Perspectiva strivirii măruntei vietăți e sugerată prin exclamații ce mimează spaima enormă, sentimentul tragicului, convertite automat în expresie a unui blînd umor, pătruns de duioșie, tocmai în virtutea exagerării nemăsurate a proporțiilor virtualei insignifiante nenorociri :

O, tragice destine !
O, ignorate norme !
Ce greutăți enorme
S-au răsturnat pe tine !

Acest „climax", urmat, cum se cuvine, de „suspense", este răsturnat de liniștitorul *happy-end* :

Dar nu, de roata-adversă
La timp și tacticos
Făcuși doi pași mai jos,
Aproape de traversă,

În zone limitrofe,
Cu carnea ta plăpîndă,
Stînd înțelept la pîndă,
Pe lîngă catastrofe !

Intenţionat sau nu, *Coliziune* e o replică la *Acceleratul*. Dăm, în *Lauda lucrurilor*, şi de o „baladă tristă" : *Cosmonaut*, lucrată însă mai mult după modelul poemului barbian *Riga Cripto şi lapona Enigel*. „Cosmonautul" e un fluture prăbuşit şi „rupt în două", undeva, pe suprafaţa unei ape :

Zadarnic fluturul încearcă
Să se ridice ca o arcă,
Să se salveze de dezastre
Zburînd spre cerurile-albastre.

O grindină-l înnăbuşeşte,
Deasupra lui se prăbuşeşte
O plumburie, groasă rouă,
Şi dislocat se rupe-n două.

Poetul îi cîntă, ca Ion Barbu (în *După melci)* melcului, un recviem imnic :

O ! impalpabilă epavă
Tu meriţi nu puţină slavă !
Cîţi cutezară, atraşi de-un flaut,
Pînă la primul cosmonaut !

Cele mai rafinate jocuri sînt însă în poeme (nu mai puţin livreşti) de cu totul altă substanţă şi prin care Călinescu îşi creează un stil absolut propriu, saturate, unele, de umor filosofic, altele cultivînd şarja groasă şi autocaricatura. În unele, tehnica e cea din *Har*-ul lui Tudor Arghezi : exemplificarea structurilor universului prin referiri la fapte banale, chiar ridicule, şi stabilirea de relaţii deconcertante. Frapanta originalitate le-o dă intelectualitatea. Aceasta se exprimă în lexicul radical şi ostentativ neologistic (vocabulele sînt colectate din sfera creaţiei culturale) şi, implicit în faptul de a transporta „datele imediate ale conştiinţei" pe treptele de sus ale gîndirii abstracte. Concretul senzorial este integrat în idee fără încercarea de a masca operaţia, dimpotrivă, punînd-o în lumină, demonstrativ. Pictînd lanuri de semănături şi cîmpuri de varză, Van Gogh sugerează convulsii cosmice. G. Călinescu înalţă verzei o odă burlescă, văzînd în ea o criptogramă a cosmosului :

O, varză care strîngi cu-atîtea rochii
Imaculata-ţi carne viscerală,

Pudoarea-ți candidă, aurorală,
Care-amăgește monotonă ochii,
Un vis nemaigîndit tu faci să-mi crească...

„Visul" e de a găsi, ascunsă sub „rochiile" căpățînii de curechi, „o ființă pură, o zeiță (...) / Cu-anatomie palidă, cerească". Aceasta pentru ca

...sufletul nerăbdător să guste
Desfolierea îndelungă, amară,
Obstacolul de numeroase fuste,

Iar inima-mi să bată și să moară
De-a lungul fluierelor ei înguste
Pîn' să descopăr pulpa statuară.

Visata experiență nu-i altceva decît o modalitate *sui generis* a „jocului secund", prin care se ajunge la contemplarea esențelor. „Pulpa statuară" este „piciorul pur", piciorul absolut, din *Cantique des Colonnes* al lui Paul Valéry. În „unghiile unei femei", poetul descoperă „taine mari". Punînd umorul în serviciul ermetismului de substanță, el face, cu instrumentele parodiei, poezie de cunoaștere. Orice individ, deci și femeia căreia i se adoră... unghiile, e un microcosm. Un microcosm, la scară infinit redusă, este de asemenea fiecare atom al făpturii ei :

Dar știi că-n jurul unui magic tron
În fiecare atom al ființei tale
Aleargă-n traiectorii orbitale
Ca o planetă viul electron ?

Femeia și poetul rezumă, fiecare, universul, însumînd „atomi" de ființă zeiască, „diferențiale divine", cum ar zice Blaga :

Îți spun că ești o monstruoasă lume,
Rețea de sori și repezi sateliți
În cifre care par fantaste glume.
Și amîndoi, deși eterocliți,
Formăm în megacosm divine sume
De-atomi din carnea unor zei veliți.

Calificată de autor drept „o lecție de materialism dialectic sau mai exact de istorie a planetei noastre" *(Contemporanul*, nr. 4, 25 I 63), adresată de un Rozin îndrăgostit Rozinei, *Genealogie dialectică* instruiește, într-adevăr, cu umor intelectual, deci cu savoare, despre unitatea materială a lumii, procedeul fiind ilustrarea ideii prin exemple ilare :

Rozina, ai mulți strămoși,
Prin unghii tu ești rudă
Cu munții cei stîncoși,
Ai jad în carnea crudă.

Din algă, iarba groasă,
Jucînd în mări crispate,
Ai coama grațioasă
Ce-ți cade lung pe spate.

Bunic ți-este mamutul
Greoi la călcătură,
De monștri vechi temutul,
Căci fildeși ai în gură.

Eterna transformare a materiei, exprimată în infinități de morfisme uluitoare, e motivul poeziei *Pămîntul*, care în ultimele strofe dobîndește aripi și astfel ridică livrescul, strivitor în strofele precedente, în văzduhul gîndirii poetice. În virtutea „arșiței" pe care o „ține în sîn", pămîntul înfăptuiește *in eternum* „a spețelor Idee" :

...Din lutul lui Homer, rapsod divin,
Ce știi de nu beau vin
Și dacă huma ce-mi lipește vatra
Nu-i decît Cleopatra ?

De cu totul alți curenți sufletești sînt acționate mecanismele umorului în acele poeme (iarăși tipic și radical călinesciene) în care autorul se autoportretizează în ipostaze contranstante sau își evocă anii de școală în stil goliardic. *Impostură* întocmește un dublu autoportret, caricatural, mai precis : un autoportret în două variante antitetice, fiecare corespunzînd unei vîrste interioare, executat în maniera *Capriciilor* lui Goya. Tonul autopersiflant, de parodie, nu suprimă autenticitatea confesiei, dimpotrivă e chiar propriul ei instrument,

modul literar al sincerității. Prin caricare, susține G. Călinescu se obține maxima pontențare a caracteristicului [9]. Reduse la schiță, cu exagerarea pînă la grotesc a stridențelor, cabotinismele adolescentului definesc perfect, tocmai datorită acestei simplificări, psihologia unei anume vîrste, negată de aceea a vîrstelor ulterioare :

Simulînd pași obosiți și stîngaci,
Mă plimbam în parcuri printre copaci,
Răsfoind teatral cîte o carte,
Ca să fiu observat de departe,
Sau priveam lumea noros și indirect
Ca *Melancolia* lui Dürer Albrecht.

În contrast perfect simetric cu pozele juvenile, adoptate cu intenția singularizării, „portretul artistului" la ... maturitate înfățișează un ins care se străduiește să pară comun. „Melancolia" albrechtiană a adolescentului era simulată. Matur, poetul e invadat efectiv de melancolii, dar și le tăinuiește :

La Pontul Euxin am fost să pun întrebări,
S-aud tumulte de mări
Și ca Ovid de pe mal
Să contemplu spumă și val.
Ferindu-mă de ipochimeni,
Am așteptat să nu fie nimeni,
Și-atunci abia mi-am pus capul în palme,
Spre-a apei de-a valme,
Noros și indirect,
Ca *Melancolia* lui Dürer Albrecht.

Cine, citind aceste confidențe derutant de (în aparență măcar) puțin elaborate, reușește să se plaseze pe aceeași lungime de undă cu autorul identifică în prozaismul lor nu lipsit de ușoare frivolități pulsații tulburătoare. Postura adoptată de poet e aceea a saltimbancului ce-și interpretează propriul rol plîngînd, fără ca faptul să se observe. Melancolii și duioșii traversează și rememorările bufe din *Profesorul de latină*, sursa lor fiind sentimentul ireversibilității, dezolarea de a fi deprins prea tîrziu gustul bucuriilor simple. Copil, poetul făcea, în clasă, în orele de latină, împreună cu colegii, „un scandal urît" („...urlam, băteam cu rigla, mior-

modul literar al sincerității. Prin caricare, susține G. Călinescu se obține maxima pontențare a caracteristicului [9]. Reduse la schiță, cu exagerarea pînă la grotesc a stridențelor, cabotinismele adolescentului definesc perfect, tocmai datorită acestei simplificări, psihologia unei anume vîrste, negată de aceea a vîrstelor ulterioare :

Simulînd pași obosiți și stîngaci,
Mă plimbam în parcuri printre copaci,
Răsfoind teatral cîte o carte,
Ca să fiu observat de departe,
Sau priveam lumea noros și indirect
Ca *Melancolia* lui Dürer Albrecht.

În contrast perfect simetric cu pozele juvenile, adoptate cu intenția singularizării, „portretul artistului" la ... maturitate înfățișează un ins care se străduiește să pară comun. „Melancolia" albrechtiană a adolescentului era simulată. Matur, poetul e invadat efectiv de melancolii, dar și le tăinuiește :

La Pontul Euxin am fost să pun întrebări,
S-aud tumulte de mări
Și ca Ovid de pe mal
Să contemplu spumă și val.
Ferindu-mă de ipochimeni,
Am așteptat să nu fie nimeni,
Și-atunci abia mi-am pus capul în palme,
Spre-a apei de-a valme,
Noros și indirect,
Ca *Melancolia* lui Dürer Albrecht.

Cine, citind aceste confidențe derutant de (în aparență măcar) puțin elaborate, reușește să se plaseze pe aceeași lungime de undă cu autorul identifică în prozaismul lor nu lipsit de ușoare frivolități pulsații tulburătoare. Postura adoptată de poet e aceea a saltimbancului ce-și interpretează propriul rol plîngînd, fără ca faptul să se observe. Melancolii și duioșii traversează și rememorările bufe din *Profesorul de latină*, sursa lor fiind sentimentul ireversibilității, dezolarea de a fi deprins prea tîrziu gustul bucuriilor simple. Copil, poetul făcea, în clasă, în orele de latină, împreună cu colegii, „un scandal urît" („...urlam, băteam cu rigla, mior-

lăiam, cotcodăceam"), acest comportament fiind un mod de de a-și exprima ostilitatea față de profesorul care

> Ne cerea să știm iubirea dintre Hercule și Malis
> Sau Mercur și Acaccalis

și care,

> Foarte meșter la scandare, nicicînd nu era sătul
> De Properțiu și Catul.

Pe atunci poetul nu gusta „măslina venafră / Și nici laptele de capră." Astăzi însă...

> Abia azi, cînd viața doare,
> Înțeleg că este bine
> Să crești turme și albine. [10]

Atît în *Impostură* cît și în *Profesorul de latină*, atitudinea subiectului liric e ambiguă. Nu se poate stabili cu exactitate ce este glumă și ce e destăinuire sinceră. Gluma salvează sinceritatea de ridicol. Nu altfel se înfățișează lucrurile în *Georgicon*, piesă de mai înaltă calitate, celelalte rămînd, totuși, jocuri, opere de virtuozitate, curiozități. Parodiind, pînă la un punct, rusticismul, poetul uită, sau se preface a uita, că parodiază, și pseudo-*Georgicon*-ul devine *Georgicon* veritabil, chiar dacă șarjat. Cu aparența de a se juca, G. Călinescu își ia rolul de emul modern al lui Virgiliu în serios, și versurile sale comunică efectiv farmecul vieții cîmpenești, aspra frumusețe sănătoasă a muncii agricole :

> ...În soare fierul luciu ar luneca pe-o rînă,
> Sclipind pe valuri negre-nchegate de țărînă,
> Și de pămîntul jilav piciorul zdravăn, lesne,
> Mînjit pînă la glesne,
> S-ar scufunda pe brazde ; și arși obrajii, cruguri,
> S-ar umple de-o sudoare ca boabele de struguri,
> Iar brațu-ar tremura de cazna pe pogon,
> Sucit ca un odgon.

Realismul oarecum brutal al unor detalii picturale acționează în serviciul poeticului, ferind tabloul de edulcorări care i-ar da un aer fals, de cromolitografie desuetă :

Aprins către amiază, cu răsuflarea lipsă,
M-aș trage sub rotata stejarului elipsă,
Luînd din căruță pîinea fierbinte pe la muchi,
Aș frînge-o pe genunchi.

Și-adulmecînd cu nasul plăcuta abureală,
Cu mîna salutînd dogoarea triumfală,
Sălbatec aș mușca din cașul de zăpadă,
Ca vulturul din pradă.

Hercule plugar, poetul adoarme, după ospățul încheiat printr-un „căscat puternic ca un muget", pe pămîntul gol, nu înfășurat în blana de leu, ca, în *Herodot*, eroul mitologiei, dar cu „o mînă de nutreț" sub creștet :

Greu capul mi-aș culca pe-o mînă de nutreț,
Furat aș fi de vise c-un sforăit măreț,
În timp ce lîngă nasu-mi o galbenă adie
Floare de păpădie.

Și boii m-ar sufla cu nările, și-ar linge
Pe frunte-mi sarea care din piele s-ar prelinge,
Și mi-ar mînca șuvițe din ceafă și din barbă,
Crezînd a fi vreo iarbă.

Umorul nu e monopolizat, în opera poetică a lui Călinescu, de către piesele în care se declară manifest. Îl găsim, inegal distribuit, pretutindeni. Spirit „muntean", scriitorul, fără a fi „incapabil de a lua ceva în serios", „își exprimă toate seriozitățile îngroșînd cu mijloacele lui artistice mijloacele sale sufletești" *(Ist.*, 615—616). (Caracterizarea aceasta, autorul *Istoriei literaturii române* o face altcuiva, dar i se potrivește și lui). Ambiguitatea e, într-un fel, însuși modul lui sufletesc specific. Ne autorizăm să afirmăm aceasta el însuși, căci se știe cum se autoportretizează în *Neoromantică :*

În cap îmi crește, turlă, țilindrul cel gigant,
Cu mîinile la spate vîr fața-n redingotă,
Din ape ies sirene și o undină gotă
Iar eu mă pierd în codri solemn și elegant.

„Solemn și elegant", poetul evoluează, permanent, pe muche de cuțit, între autenticitate și „impostură". Prin asta, el se aseamănă cu *concettiștii* (Marino, Gongora), despre care a

scris de multe ori. Procedeul e teoretizat, în *Principii de estetică*. „Foarte multe din poeziile excesiv moderniste — zice Călinescu — sînt comice. De ce? Fenomenul este explicabil și ne conduce la un pseudoprecept. *Raporturile prea noi, prea neprevăzute, care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început, stîrnesc rîsul.* Și cum apercepția este și o chestiune de adaptare, lumea a rîs la orice noutate. (...) *Emoțiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenție și chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiție de gesturi colective.* Bergson spune că rigiditatea provoacă rîsul. Așa se întîmplă cînd rigid este individul. Cînd mecanismul e obștesc, atunci se naște momentul solemn, oficial. Acum rîde individul cu spirit critic exagerat, revoltatul." *(Op. cit.*, 20—21.) Producția poetică a lui G. Călinescu însuși exemplifică această teză în ambele sensuri. Versurile călinesciene nu sînt, evident, „excesiv moderniste"; din contră. Dar „instruiesc", asemenea poemelor lui Ion Barbu, „de lucrurile esențiale". Și o fac într-un mod insolit. De aici comicul. „Lumea rîde", izbită de singularitatea acestei „didactica nova". Un anume rîs, sau măcar zîmbet, provoacă, pe de altă parte (spiritelor cultivate) și multe dintre acele poezii în care autorul *Laudei lucrurilor* se conformează „mecanismului obștesc", acceptînd, „oarecare convenție și chiar banalitate". Cutare ceremonie din *Șun* este (potrivit indicațiilor regizorale date de autor) „monotonă, hieratică și deci ușor comică". Tot astfel (la modul suav!) rostirea din o seamă de solemne poezii călinesciene:

Cînd coama-mi străluci la tîmple sideral,
Mă coborîi în vale ca un Virgil pe cal
Cu lira într-o mînă, cu hățurile-ntr-alta,
Unde foșnește grîul sau așchii scoate dalta.
(Eram bărbatul care...)

*

Acum, descins din vis,
În obște cu țăranii pornesc la cîmp deschis,
Pe-a soarelui căldură
Ca Flaccus și Virgil m-ocup de-agricultură.
(Agricultură)

A susține că toate, absolut toate efectele de umor, toate stîngăciile și inadvertențele sînt provocate lucid, ar fi, fără îndoială, naiv. Există și comicării involuntare, natural, puține.

Un exemplu e citata (în notă) încheiere cu totul improprie a poeziei *Profesorul de latină*. Un altul, finalul lipit absolut arbitrar *Laudei zăpezii*. După ce proslăveşte zăpada ca produs al mişcărilor cosmice, poetul îşi „actualizează" cîntecul, pueril, transportîndu-ne brusc pe un cu totul alt plan referenţial ! „Cînd te scuturi din cer despăturită lin", îi spune zăpezii, foarte frumos, „tu eşti curată ca pînza de in". Apoi adaugă, brusc, fără nici o trebuinţă :

Aşa fără păcat este rufăria
Ţesută la fabrică de fruntaşa Maria.

În *La un portret*, vibranta meditaţie suscitată de chipul infantil dintr-o fotografie :

Sînt eu acest cocon cu pletele pe umăr
Nespus de-ngîndurat ?
Prea multe întrebări în ochii limpezi număr,
De lume par mirat.

e stricată în ultima strofă de o pseudoideologizare inutilă, inadecvată motivului liric şi cu totul stîngace :

Adîncile probleme desface-le-va omul
Cu-ai raţiunii dinţi,
În veci inaccesibil nu va rămîne pomul
Sublimei cunoştinţi.

Un teritoriu al liricii călinesciene în care umorul se poate mişca în deplină voie este erotica. În interpretarea acesteia e oportun a porni de la consideraţiile autorului asupra poeziei de dragoste a lui Eminescu, adevărate pledoarii *pro domo* anticipate. E adevărat că erosul eminescian e lipsit de „orice transcendenţă", bizuindu-se exclusiv „pe nevinovăţia naturală a fiinţelor care se împreună neprefăcut" *(Opere*, 13, p. 328) ? Discutabil ! Al lui Călinescu se înfăţişează, în orice caz, astfel, cu certitudine. El este, declarat, un „complex sensitiv-afectiv, avînd la temelie finalitatea speţei şi cu înlăturarea oricărei transcendenţe" *(Idem*, 324) :

În numele cel sfînt al lui Iahvèh, e ora
Să se-mplinească legea, să fii a mea, Deborah.
O dragoste lumească-i mai sacră decît Thora !
Cum de-ai uitat porunca strămoşilor, Deborah ?
(Deborah)

*

În gînduri, Vera, mi-am făcut
Un continent necunoscut
Pe care merge-vom doar noi
Să-l populăm cu neamuri noi
Cu alte suflete, alt chip
După divinul prototip...
(Procreație)

Însă nu procreația este motivul central. G. Călinescu e mai ales poetul erosului premarital, „rimele" sale fiind, aproape toate, cîntece „întru viața" unei noi „madona Laura", pe numele propriu Otilia. Faptul de a celebra, mereu, o aceeași „madona" e tot ce le apropie de imnurile lui Petrarca, structura lor artistică fiind cu desăvîrșire alta. Le-am numit cîntece „întru viața" Otiliei, dar s-ar putea să fie și „întru moartea" ei, căci nu știm dacă nu cumva întreaga scenerie idilică nu este proiecția în ficțiune a unor trăiri virtualizate. Dealtfel, chestiunea e fără importanță. Am abordat-o, totuși, întrucît, într-o poezie dintre cele mai frumoase, *Cu mîinile amîndouă*, Otilia pare o Laura defunctă sau chiar Beatrice însăși :

De mult pe-al nostru crug
Eu aveam chip și grai,
Vedeam solarul rug,
Iar tu, Til, nu erai.

(. . . . . .)

Mă întrebam pe unde
Întîrzii și colinzi,
Te căutam pe unde
De ape și oglinzi.

Aidoma femeilor celebrate de Dante și Petrarca, Otilia este un nume generic, purtat de iubita ideală. Fecioară nenuntită, Otilia rămîne pentru poet, ontologic, „logodnica de-a pururi". Însoțirea cu ea (aflăm dintr-un poem de structură și atitudine argheziană) îi este irevocabil refuzată :

Din mine trupul tău nu se va face rodnic,
Puțin te strîng în brațe, mai mult te văd în vis,

Nu-ți voi fi mire sacru, ci pururi un logodnic,
Să merg cu tine-alături îmi este interzis.
(Interdicție)

Multe dintre eroticele călinesciene sînt mici scenete idilice, grațioase asemenea miniaturilor persane, nu fără ceva din exultanța idilelor eminesciene. În una se poate identifica motivul din *Noaptea :*

Pe poarta-ncet deschisă cînd te strecori tiptil,
Hoțește de-ai călca, simt pașii tăi, o, Til.
Din miile de timbre ce sună-n univers,
Îndată-ți recunosc precipitatul mers...
(Pașii)

Deosebirile sînt însă mari, cea mai evidentă ținînd (și faptul nu rămîne fără sensibile implicații) de, așa-zicînd, geografia erosului. Spațiul obișnuit al iubirilor eminesciene este pădurea, al celor din *Lauda lucrurilor :* salonul. Drept urmare, jocurile cuplului călinescian prezintă asemănări cu acele din *Un luminiș pentru Kicsikem* de Camil Petrescu. Asistăm, de pildă, la un dialog banal, încîntător prin absurditate și prin care poetul își creează posibilitatea de a da liber curs înclinației spre teatral ce-i este atît de proprie și de care face dealtfel uz în multe dintre poeziile sale, indiferent de natura inspirației. *Nu* este exemplul tipic :

„Mă iubești ?", pe Til întrebai, strîngînd-o în brațe
Părul pe-obraz revărsîndu-mi, rîzînd zise : nu.
„Cugetă bine ce spui, am strigat cu fața spre lună.
Zeii stau martori în stele cu ochii la noi."

Til mă scrută cu privirea albastră ca marea,
Candid și galeș zîmbind, din nou zise : nu.

Rotindu-se, astfel, pe loc, nu fără incursii în mitologie (practică pe care o întîlnim în mai toate poeziile lui Călinescu), dialogul dobîndește un ce vag ezoteric, o mecanică (redusă la expresie caricaturală) de ritual :

„Știi cît a plîns Orfeu, pierzînd pe Euridiké,
Jalea mea este mai neagră nu de-mi răspunzi."
Til mă cuprinse de gît, pe umărul meu lasă capul.
Buzele abia mișcînd, ca un ecou șopti : nu.

Teatralitatea e genul proxim și al modului poetic din celelalte poezii de dragoste, cu, dacă se poate spune astfel, „subiect", chiar dacă structura lor nu e dialogică. Iat-o pe Til intrînd în casă, „pripită ca furtuna", și

Zvîrlind vijelioasă
Jos, una cîte una,
Mănuși, ciorapi, sandale
Și rochia de pe ea
Și cu picioare goale
Rîzînd în fața mea.

După ce execută fără preaviz

Un dans de fantezie
Lunar și virtuoz,
Sublimă erezie
Chiar pentru Berlioz,

Otilia

Mă sărută, mă strînse
Cu gest copilăresc,
Șopti, cu hohot plînse :
„Eu nu te mai iubesc".
(Til a intrat în casă)

Altădată, în timp ce poetul înșiruie „rime pereche, / Păzit de halebarde", fata, „aproape dezbrăcată", „zîmbește între oglinzi" și face nebunii, împiedicîndu-l să lucreze :

Tu cînți de-mi spargi timpanul,
Faci zeci de piruete,
Cutremuri chiar tavanul,
Pîn' ce te iau de plete.
(O, Tily...)

Cînd nu este „eroină" a unor asemenea „momente", Otilia inspiră poetului liduri, un fel de romanțe intelectualizate, ușor eminesciene :

Din frunzele ce-n geam
Azi s-au lovit într-una,
Căzînd sub pom morman,
Ți-am pus în carte una (...)
(Frunza)

Din osie să scoți
Încerci, Til, în zadar,
Sistemul planetar.
Să mă abați nu poți,
Aștrii mereu mă trag
Tot ce faci tu mi-e drag.
(Statornicie)

Ce este această lume,
Otilio, să-mi spui !
Neantul face glume
Fiind un demon hai-hui
Ce este — această lume ?
(Consult toți filosofii)

S-ar putea transcrie strofe memorabile și din alte piese, însă cele citate sînt suficient de reprezentative, spre a ne putea permite să sistăm exemplificarea. Nu, totuși, fără a menționa încă o compunere, *Barba*, ce se recomandă atenției prin aceea că interpretează într-un fel propriu, vag minulescianizant, motivul „Vino-n codru...“ :

Otilia, hai sus pe cal,
Pe crupă aruncă-te la spate,
În coama mea de Decebal
S-ascunzi pupilele curate.

Latent (cînd nu e manifest) mai în toate piesele de inspirație erotică, umorul străbate, subtil, și poezia călinesciană a „lucrurilor“. O asemenea poezie stîrnește (încă) o anume ilaritate prin însăși natura ei. Tributari vechii prejudecăți că unele realități sînt poetice, altele anti — sau apoetice, mulți cititori rîd, cînd dau de versuri în care sînt celebrate produse industriale, obiecte de uz comun. Ca spre a-și argumenta și prin creația proprie aserțiunile din *Universul poeziei* privitoare la capacitatea unor „lucruri“, socotite ca fiind structural nepoetice, de a îndeplini în poezie funcții expresive, G. Călinescu și-a făcut un program din a cînta obiecte, veșminte, mobile, inclusiv dintre cele mai prozaice. De aici și titlul culegerii din 1963. Cîteva dintre piesele care îl justifică sînt — spre infirmarea purismelor de orice fel — dintre cele mai lirice. Înaintea tuturor, *Electrificare*, în care sînt cîntate săpunul, pasta de dinți :

Minune fără seamăn eşti, aromat săpun !
Ca nardul Sulamitei ai un miros mai bun.
Şi tu, pastă de dinţi, candoare fără greş,
Ce umpli toată gura cu floare de cireş.

apoi „paharul imaculat", farfuriile, ceştile, robinetul :

Aşişderi tu, pahar imaculat ce eşti
Scobit în ametistul tăriilor cereşti.
O, clare farfurii şi ceşti de porţelan,
Raiul e-acoperit cu-asemenea olan.
Dar robinetul galben ? Prin el vin de la munte
Cascadele-n odaie în şipote mărunte.

pentru ca distihurile ce urmează să dea expresie uimirii poetului în faţa miracolului electricităţii :

Nimic nu seamănă cu-această cheie
Cînd o întorc, tavanul e-un joc de curcubeie.
O alta cînd sucesc, din pod în temelii,
Într-o clipită casa-i ticsită de făclii...

Mai puţin scînteietoare, bucăţi ca *Fotoliile* sau citatele *Oglinda*, *Ceasul* conţin, totuşi, versuri notabile. O remarcabilă piesă e *Patul*, însă poezia de aici nu e atît a „lucrurilor" cît a sentimentului vîrstelor şi a zborului oniric. Întins în pat, „ca-ntr-un sicriu", poetul vede dormind alături fostele sale chipuri :

Alături pe macat
Dorm fiinţe-nşiruite,
Sînt eu multiplicat
La vîrste felurite.

Şi-aşa de-atîtea ori
Culcat pe o saltea
Umflată cu mari nori
Urc spre o altă stea.

În *Universul poeziei*, Călinescu „se îndoieşte" că „poezia mobilelor vine din calitatea lor de documente sufleteşti" *(Principii...*, 144). Dacă „îndoiala" este întemeiată, înseamnă că e riscant a situa, cum s-a procedat [11], poemele călinesciene despre obiecte în linia lui D. Anghel. Interiorul e pentru scriito-

rul nostru „natură", în sensul nu de „natură moartă", ci de natură intimizată, umanizată. Mai precis, G. Călinescu susține (anticipîndu-l pe Lévy-Strauss) că „natura omului e artificiul" și că „tot ce intră în poem e «interior», inclusiv „natura naturală", și, în temeiul acestei concepții, consideră că nu există, estetic vorbind, „natură" și interior", ci „un interior interior și un interior exterior, adică unul pînă la ușă sau poartă și altul spre orizont" *(Pr....,* 143—144). Pe de altă parte, socotește că „poetic e orice lucru care vorbește despre mine" *(Id.,* 106), ca specie, despre om, cu alte cuvinte, că în „universul poeziei" intră doar acele „lucruri" care „pot constitui niște hieroglife, niște embrioane de poem, datorită imaginației omenirii" *(Ibid.,* 104). Oglinda, spre exemplu, „fiind un cristal major și un lac înghețat, combină efecte geometrice de lumină cu sentimentul lui Narcis" *(Ibid.,* 146). Cînd, în *Lauda lucrurilor,* consacră oglinzii un poem, Călinescu atribuie acestei „mobile capitale" un monolog ce debutează repetînd aidoma definiția :

Eu sînt un lac întunecat... ș.a.m.d.

Ceasul (și tot astfel mai vechiul *Ceasornic)* exemplifică teza că „un orologiu cu învîrtiri exacte și scripete savante rezumă în mic mecanica cerului" *(Ibid.,* 142). Precum se vede, poezia călinesciană a lucrurilor este o poezie „experimentală" ; demonstrativă, altfel spus didactică. Didactică la modul clasic, „serios", fără excentritățile din *Genealogie dialectică,* în schimb cu gingășii proprii „copilăreștilor". Poetul instruiește într-un chip încîntător. Formulează — metaforic — un soi de definiții, pe care le dezvoltă, explicitîndu-le. Cartea de versuri devine un abecedar lirico-filosofic pentru adulți.

„Lucruri" sînt pentru Călinescu nu numai obiectele, ci și o seamă de produse ale „naturii naturale", „roadele pămîntului". Influențat, atunci cînd le celebrează ca expresii ale belșugului, de Ion Pillat (nu fără a împrumuta elemente și din universul poetic al lui Virgiliu) :

Cînd se-aurește cerul, gutuile cad coapte
Și nucile sonore se scutură pe jos
Iar ugerele caprei se clatină de lapte,
Harbuzul purpuriu se spintecă miezos.

Ca thyrsuri se ridică aracii de la vie,
Ciorchinii s-au umflat și-atîrnă grei pe vreji

Și boabele au coaja obscură sau plăvie,
Păianjeni geometri întind pe frunze vreji.

poetul nu seamănă cu nimeni atunci cînd contemplă materia din unghi pur estetic, privindu-i înfățișările ca „hieroglife", cînd, procedînd asemenea lui Ion Barbu, în *Oul dogmatic*, „urcă în soare" „lucrurile", spre a „cunoaște". Ideea poetică fundamentală e „confuzia regnurilor", semn al unității materiei. Trandafirul condensează metale :

Trandafirul își trage esența,
Coloarea și magnificența
Din sîmburele de nestemate
Și flăcări îmbălsămate
Cu care metalele ard
De ani un miliard.

Pepenele verde, „colosal smarald", și-a împrumutat culoarea lăuntrică de la rubin, aromele de la chihlimbar și savoarea de la zahăr. Poemul ce i se consacră debutează pictural, prilejuind autorului exercitarea cu brio a extraordinarei sale imaginații asociative :

Harbuz, colosal smarald
Crescînd pe pămîntul cald,
Vas lucrat de mîini persane,
Tăiat în meridiane (...) etc.

spre a ancora apoi în meditație :

Din funduri adînci de mine
Sugi roșața de rubine,
Cu catran de minereuri
Vopsești sîmburii de jeuri.

O poezie a lucrurilor, de indiscutabilă marcă angheliano-pillatiană (însă intens călinescianizată), și, trebuie specificat, de excelentă calitate, deloc didactică, este și în antologicele poeme *Ghenca* și *Rochia de moar*, în cel de-al doilea îndeosebi :

Ca de-obicei, aseară, trag ancora. Odaia
Rămîne ca o punte îngustă, în văpaia
A douăzeci și patru de brațe de cleștar,
Închipuind sub grindă sistemul planetar.

În fuste verzi de-atlaz, se stăpînesc abia
Să nu dea din picioare, fotolii, canapea.
Volumele din rafturi zbucnesc, și după zbor
Se-ntorc ca porumbeii la locurile lor.

covîrșită însă de poezia vetustății (în primul) și de aceea a himericului fabulos (în al doilea). Locuința bătrînei mătuși Ghenca e un teritoriu al arheologicului domestic și mai ales culinar. Bătrîna însăși ; o mumie ambulantă : „Obrajii-i sînt de ceară, pe frunte-i trece o ceață" ; „clipește ca pasărea de noapte". Dar imaginea indimenticabilă a organicului mineralizat ne-o procură conținutul dulapului de bucătărie, deschis, cu scrîșnete de metaluri, prin introducerea în „broasca ruginită" a „fierului" ales dintr-un „mușuroi de chei" :

Dulapul e-o vitrină cu-obiecte milenare,
Dulcețurile-s grele de vișini și caise
Cu zeama ca de sticlă elină, bloc de vise,
Și-n loc de linguriță mi-ar trebui amnare.

Interiorul din cealaltă poezie devine cadrul unui spectacol hoffmanesc. În vis, poetul deschide, bănuind-o plină de greieri, „lada de Brașov", „multicolor coșciug", în care zace, îmbibată de naftalină, rochia de moar a unei alte mătuși. E ca și cum ar descuia poarta lumii de dincolo :

Cînd să ridic capacul, mă năvăli un fum,
Pișcînd ca o pucioasă și-un nădușit parfum
De liliac uscat, făcute scrum buchete,
Și-odaia străluci de flăcări violete.

Din fumul „mucegăitei rochii" se întrupează „mătușa Magdalina, chiar ea, carne și oase". Plămădită, parcă, de fantezia hoffmanescă, arătarea e pictată cu un penel arghezian :

...Și-așa privii născuta din fumeguș stafie,
Cu părul ei de cîlți legat într-o scufie

Albă ca spermanțeta, bățoasă de crohmală
Iar gîtul cu mărgele părea vopsit cu smoală,
Ochii mocneau striviți ca două mari stafide,
Alunecați la vale în foarte-adînci firide.

Pe ici, pe colo, o geană, ca de măceș, o țeapă
În pleoapele gălbui ca foile de ceapă,

Obrajii pămîntii înscorțoșați și creți,
Acoperiți cu pielea unor uscați bureți.

Fantasticului terifiant i se substituie, brusc, miraculosul feeric. Dînd rochia peste cap, stafia

Cu ghiarele lungi și pielea ca năpîrlită-și taie,
Ia foc ca o hîrtie și arde vîlvătaie,

pentru ca din scrumul ei să răsară „o fată cu-ochi de agrișă în candid malacof". Din cele ce urmează înțelegem că edenica apariție este „Beatrix nova". Altfel zis : Inspiratoarea. Întru gloria ei, poetul se aruncă pe „un cal mare cît cel troian" (desigur, Pegas), care îl transportă, cu iuțeala gîndului, în spații siderale :

Și sar pe cal, prin grindă zvîcnesc afară, zbor,
Prin sfere dau o raită, mă urc și mă cobor,
Cavalcadez departe spre-acel de aur ban
Ce arde și se umflă : steaua Aldebaran.

Poezia inanimatului, a universului mic, a lucrurilor gingașe e contrapunctată în opera lui Călinescu de aceea a mișcărilor materiei la scară cosmică și a faptei constructive. Cosmicismul e dealtminteri o caracteristică fundamentală a liricii călinesciene în general. Intuirea unității în infinita diversitate a formelor lumii materiale procură poetului o permanentă uimire jubilantă, pe care și-o convertește nu numai în „lecții" de aparență paradoxală, precum aceea din *Genealogie dialectică*, dar și în vibrante discursuri encomiastice, în care (cînd există) didacticismul grațios și aproape mnemotehnic, traversat de un umor serafic, dobîndește structură imnică. *Lauda materiei* e un veritabil nou *Cîntec* franciscan *al făpturilor*, laic :

Tot universul nu este
Decît joc de mari curcubeie
În scripetul lumii celeste
Eu sînt așezat pe-o scînteie.

Ce este-n planetele șapte
Se-ascunde în elemente,
Bolta e stropită cu lapte,
În lapte-s de stele fragmente.

Cerescul aşezămînt
Are un infim consonant,
Diamante găseşti în pămînt,
Pămîntu-i pe cer diamant.

Lăudată fie cascada,
Lăudată fie marea,
Minunată este zăpada,
Strălucitoare e sarea.

Aceeaşi candidă exultanţă, în emancipata de didacticism *Laudă a zăpezii :*

Mă-nchin ţie, zăpadă, cu cîntec de slavă,
Căci eşti precum crinul cu carnea suavă.
Tu vii negreşit din Calea lactee,
Orice fulg al tău fiind o clară scînteie.

În *Omul*, imn în onoarea „iscusitei, înaltei făpturi ce-n lanţ prinde vîntul, / Şi care pe soare sau bură / Cu plugul ară pămîntul", elocuţia de „cantique spirituel", plină de aceeaşi angelică dulceaţă franciscană, e ritmată pe clape blagiene :

Călcat-am roua fineţii
Cu piciorul gol,
În trifoiul dimineţii
M-am întins ca pe-un ţol.

Cu capul pe-a mielului lînă
Am adormit ca pe-o indiană stofă,
Însetat, la fîntînă
Am băut apă din cofă.

„Laude ale materiei" sînt şi poezii precum deja comentata *Focul*, apoi *Aerul, Soarele :*

Soare cu coamele roşii,
La care cîntă cocoşii...

Luna implică o *laus vitae* prin refuzul vegetaţiei şi faunei infernale :

Tu nu eşti astrul meu, o, lună,
Ce numai noaptea te deschizi,
Cărnoasă, rece mătrăgună,
Întunecată de omizi.

Poezia muncii o găsirăm în *Georgicon*, unde însă e încorporată aceleia a farmecului vieţii cîmpeneşti. Dar un întreg ciclu din *Lauda lucrurilor*, primul, proslăveşte munca direct. Munca liberă, impulsionată de elanuri proprii umanismului militant. Nemaifiind „bărbatul care-n singurătăţi petrece, / cu vulturul pleşuv pitit în stînca rece", poetul „se prenumără în obşte" :

Descălecai. Le-am zis : — În obşte mă prenumăr,
Lăsaţi-mă buşteanul să-l ţin şi eu pe umăr,
Din moară să scot sacii, albit tot de făină,
Să trag cu voi din baltă de peşte plasa plină.
Veghea-voi turma noastră-n ocolul de nuiele,
Cu plumb şi cu mistrie urca-mă-voi pe schele.
(Eram bărbatul care...)

Făcînd pentru acei ce ştiu „să arunce coasa" şi „să cioplească-n lemn" „cînturi noi", el îşi biruie tristeţea, găsind-o „stearpă", nu se lasă „învins de somn şi de tristeţe", „nu stă visînd", deschide, „zilnic", „o uşă către cetate". În pofida retorismului, şi chiar a unui uşor bombasticism, aceste versuri de inspiraţie civică nemijlocită posedă un patos de reală calitate lirică, exprimat uneori într-un gnomism încîntător prin ingenuitate. Vetustatea alcătuirii prozodice devine sursă de farmec, precum în *Tristeţea este stearpă*, unde parcă îl auzim pe Grigore Alexandrescu :

Fii fraţilor tăi pildă, de eşti cu-nvăţătură,
De mari isprăvi te-apucă,
Pe cremenea cea tare fă loc de arătură
Şi mările usucă.

Pozitiv devine şi efectul expresiv al emfazei :

În loc să-nalţi cu spada, sălbatic călăreţ,
Un groaznic osuariu,
Tractorul ia de hăţuri şi fi-vei mai măreţ
Decît trufaşul Dariu.

În *Cu cei care muncesc*, tema angajării civice e tratată dialogic și coral :

— Odrasle-ale răpusei de mult melancolii,
Ce umbre-mi prevestiți prin șaizeci de făclii ?
— Noi sîntem viața vie cu șaizeci de stindarde,
Căci inima ta cîntă și sîngele tău arde.

Nerămînînd mereu declarativ, poetul transmite efectiv pulsația muncii, cîntînd doborîrea copacilor :

În munți am auzit o surdă canonadă,
Crezui că stînci imense au început să cadă.
Izbeau în brazi topoare. Cîntau c-o sfîșiere
Vibrante joagăre, harpe forestiere.

(Brazii)

și invitîndu-și cititorul să respire, noaptea, în munți, mirosmele ierbii pe care-o va cosi în zori :

Simți-vei cum lucerna,
Trifoiul cresc din huma lunecoasă,
Făcîndu-ți vie perna
Pe care mîine — o vei culca sub coasă.
Sulfina, cimbrișorul
Trăiesc învălmășite fără schismă.
Ghizdeiul, meișorul
Se-amestecă cu aromata izmă.

(Cositul)

Un poem *(Rînduială nouă)* face apologia muncii, ca acțiune demiurgică, în tonalitatea de discurs solemn, asemănătoare aceleia dintr-un monolog al lui Șun :

Am curățat ogorul, egali în muncă grea,
De buruiană rea,
Din vite și semințe am scos prin lungi altoiuri
Cele mai bune soiuri,
Am născocit unelte de sine mișcătoare,
Și-n mari laboratoare
Materia studiind, din stîncă facem scrum,
Și țesături din fum,
Punînd în floră, faună și-n zona minerală
O nouă rînduială.

Transfigurînd, în felul acesta, date ce pot fi întîlnite în orice raport, discursul liric ajunge să expună privelişti de Canaan mirific :

De-nfigi adînc cuţitul în scoarţă către noapte,
Strîngi un burduf de lapte,
Şi floarea care cade la orice adiere
E plină vîrf cu miere.

Nu mai puţin magnifice sînt imaginile dintr-un *Raport*, menite să sugereze natura demiurgică a muncii poeţilor. „Veghind sub Cancer şi sub Leu", poetul face ca „în clocote să fiarbă / Imensităţile de iarbă", să „răsune-n regnul vegetal / Pahare de cristal" şi, la cîntecul său orfeic,

Molifţii, trunchii de stejar
Cu tunete de orgi răsar
Şi sub al cerurilor naos
E-o muzică de haos

Amplificat la scară cosmică, acest cîntec determină ritmica muzicii sferelor :

Ţipînd din ce în ce mai tare,
De la distanţe seculare,
Spre boltă-ncep să se transfere
Noi armonii de sfere.

Prozaic spus, poezia impune universului ordinea spiritului uman.

Poet al naturii umanizate, G. Călinescu nu e mai puţin fascinat de increat, de elementar, de teluric. Întocmai ca Alecsandri, care, speriat de iarnă atît de tare încît adeseori părăsea, în timpul ei, ţara, aşteptînd, în regiuni cu mai blîndă climă sosirea primăverii, i-a consacrat, totuşi, cele mai bune dintre *Pasteluri*, autorul *Laudei lucrurilor*, căruia natura nu-i trezeşte, teoretic, interes decît în măsura în care constituenţii ei par fabricaţi de om (vd. *Principii...*, 143), făureşte peisaje sălbatice superbe, şi poezia geologicului îşi are în el pe unul dintre reprezentanţii români de frunte. Mistificaţie ? Bovarism ? Elaborare la rece, pe bază livrescă ? Oricare i-ar fi obîrşia, faptul rămîne fapt. G. Călinescu e un poet al materialităţii masive, al colosalului inert, la fel de viguros ca Voiculescu şi Cotruş. Nu numai în *Herodot*, dar şi în alte piese de

prim interes din *Poesii* (1937) dăm — ca, în *Vînătoare,* bunăoară — de extraordinare privelişti ale imensităţii goale şi ale sălbăticiei neîngrădite :

O, ce păduri enorme şi ce tăceri nedrepte !
Ce geologie rară pentru vînatul mitic !
Cum totul pare-n somnuri pe-un emisfer granitic,
Săpat de-un vis arhaic în turle lungi şi trepte !

Stihialul, sălbăticia sînt obiect de contemplaţie şi în *Lauda lucrurilor,* unde *Georgicon* nu rămîne, tipologic, o piesă izolată. O alta, *Mistreţul,* ne introduce în plin imperiu al geologicului :

Salut, păduri ciclopeene !
O, ce beţie de parfum,
Molizii, brazii din troiene
Exală de esenţe un fum.

A nins măreţ o noapte plină,
Stejarii tremură-n broboadă,
Sacerdotalii pini se-nchină
Cu pelerine de zăpadă.

Poetul e, aici, un Hercule silvestru, tăietor de copaci. Factor al civilizării, cu alte cuvinte, însă, deocamdată, cu înfăţişare şi gesturi de barbar :

Fug ursul, rîsul şi dihorul,
În mînă scuip o dată eu
Şi-apuc de coada grea toporul,
Din care cînt, barbar Orfeu.

Izbesc vîrtos la rădăcină
Un brad frumos ca un fecior.
Stropindu-mă cu neaua fină,
El şovăie într-un picior.

Biciuit de ger, doborîtorul de arbori se încălzeşte „răcnind sudalme" şi cînd îl răzbeşte foamea, aprinde cu amnar şi cremene un uriaş foc de butuci, pe care frige un întreg mistreţ,

Precum Aheii şi Troienii...

Mister al psihiei umane ! Acest scriitor eminamente citadin, care pledează cu obstinație, în articole, pentru o arhitectură violent antinaturistică, care își dorește „un bun fotoliu, o bună canapea, o fereastră cu sticlă mată spre o piață monumentală, cu o statuie ecvestră în mijloc și fără copaci" (*Gîlceava...*, II, 282), e un mare cîntăreț al pădurii, al cîmpiei, al geologicului, stăpînit de o adevărată obsesie a primitivității. El idealizează, în versuri superbe, o zonă a existenței căreia, ca publicist, îi opune cu vehemență alt cadru existențial. G. Călinescu este, liric, tot atît de obsedat de primitivitate ca Blaga și Eminescu de neființă. În toate visele sale, el se vede călărind, străbătînd spații extraterestre sau ținuturi mundane asupra peisajului cărora încă nu s-a exercitat activitatea umană civilizatorie. Fauna în care are sentimentul de a vedea întruparea geologicului îl turbură nespus. De aici, și un adevărat cult (poetic) al boului, ca simbol al teluricului, explicat în *Universul poeziei*. O apariție încă și mai frecventă e calul. Calul, ni se spune în același eseu, nu e decît un „atlet", și ca atare mai puțin poetic decît boul. Prin iuțime, devine însă agent simbolic al zborului, iar zborul prilejuiește străbaterea de teritorii rămase în aceeași stare ca în epocile antediluviale. Obsesia arhaicului se traduce și în desele apariții ale fabulosului centaur. În *Fragment epic*, de pildă, personajul liric se imaginează mînînd o herghelie spre un lac, amestecat, călare, printre cai, „încît păream centaur cu-o mie de copite". Centaur se visează poetul și în alte piese, bunăoară în *Metamorfoze*. Alte dăți se imaginează doar călăreț vijelios, vînător mitic :

Ca un Nemrod străvechi ieșit la vînătoare,
Din piept voi scoate-un cînt,
Desfășurînd veșmîntul, mă voi scălda în soare,
Izbindu-mă de vînt.
(Măreție fără seamăn...)

Inutil a multiplica exemplele. Cînd vrea, „grecul" știe să fie (cu notabile rezultate lirice) „barbar" și artistul fascinat de ideea de „civitas" este un eminent poet al „barbariei".

Avînd, acum în față întreaga diagramă a operei poetice călinesciene, putem reveni la chestiunea inițială. Care e va-

loarea în absolut, a acestei opere ? A ști dacă G. Călinescu este un poet născut sau făcut e de puțină utilitate. Un singur lucru are importanță : calitatea produsului artistic. Cît de valoros este acest produs ? Este Călinescu un mare poet ? Răspunsul, sub impresia lecturii proaspete, vine spontan. Mare nu, dar autentic fără îndoială. Mai mult decît atît, G. Călinescu e poet asemenea, *mutatis mutandis*, lui François Mauriac (dacă acceptăm autocaracterizarea din *Nouveaux mémoires intérieurs*), în tot ce a scris. Poet aproape în accepția proprie, strictă, a termenului, și nu doar în aceea, croceană, mai largă, care acordă această calitate pînă și lui Tucidide și lui Hegel. Autorul *Laudei lucrurilor* e poet în întreaga operă prin aceea că vibrează, în permanență, liric, și gîndește în „hieroglife". Toată literatura sa e străbătută de curentul continuu al cîtorva obsesii. Poezie, roman, teatru, critică, istorie literară, eseistică, publicistică gravitează în jurul unui aceluiași centru de foc, și cine a zis că G. Călinescu n-a scris, în ultimă instanță, „cărți", ci „a creat o operă, de-a lungul căreia și-a desfășurat unitar concepția de viață și estetică" [12] n-a emis o gratuită butadă. „Unitatea" concepției de viață și estetice" o determină tocmai fondul liric ! Și, totuși, am spus că nu ne găsim în prezența unui poet mare. Judecata avea în vedere doar poeziile. Mai mare poet decît în versuri este G. Călinescu — asemenea lui N. Iorga — în proză. Pe tărîmul creației epice și critice, el a realizat performanțe de ordin literar (poetic inclusiv) fără termen de comparație.

Cum explicăm faptul ? Din ce cauză Călinescu nu e, în versuri, poet de aceeași talie ca în proză ? În bună măsură, tocmai din cauza „lirismului congenital" ! Vorbind mai plat : din cauza subiectivității. „Cine cunoaște absolut — unicul — zice scriitorul, în *Sensul clasicismului* — nu cunoaște nimic (...) Dacă obiectul ar fi un unicat, inteligibilitatea lui ar fi nulă..." (Pr..., 359.) În ordinea vieții sufletești, „absolut-unicul" e subiectivitatea individuală pură. Ea nu poate fi percepută de către alte individualități. Spre a fi receptat, „lirismul" ei inefabil trebuie să găsească o cale obiectivă de acces spre lirismul latent al subiecților receptori. Altfel se dezagregă și se risipește, asemenea unui corp ceresc explodat în spațiu. Starea de agregație a subiectivității lirice călinesciene este incandescența. Cerneala poetului „fierbe" :

Înnăbușită fierbe cerneala-n călimară...
(Rochia de moar.)

și „versetele" lui adînci sînt menite să rămînă veșnic înnăbușite, deoarece,

...fiind de-un foc prea corosiv și dens
Nu pot sta în crater,
Abia turnate-n cupe c-un roșu fum imens
Evaporate pier.
(Cititorului)

Încercase, în adolescență, să le capteze și să le imobilizeze ; efectele i-au demonstrat inutilitatea sforțării :

Poemele de-adolescență
Eu nu le-am scris niciodată,
Căci zbucneau cu-așa violență
Că hîrtia era inundată
De valuri de flăcări albastre...
(Condeiul care arde)

În termeni blagieni, am spune că subiectivitatea absolută e astilistică, iar creația nu e posibilă în afara stilului, care implică prin definiție limitarea, constrîngerea. Înțelegînd aceasta, Călinescu a adoptat, urmînd exemplul lui Paul Valéry, disciplina absolută, a optat, reprimîndu-și temperamentul, pentru poezia de structură clasică, așadar pentru o formulă extrem coercitivă. Și-a impus să scrie pe teme date, să-și încătușeze sensibilitatea în ritmuri prestabilite, să experimenteze sisteme de versificație dintre cele mai incomode, să profeseze didacticismul și să cultive gnomismul. Într-o vreme cînd poeții se străduiau, ca astăzi, din răsputeri să se singularizeze, să devină cît mai bizari și excentrici, el a depus, dimpotrivă, eforturi pentru a fi „banal". De aici, teoria potrivit căreia poezia, spre a se comunica, are „nevoie de oarecare convenție și chiar banalitate", de aici neaderența la dadaism și la pretinsa practică a „dicteului automat", de aici, într-un cuvînt, *stilizarea* necruțătoare. Dar dacă revărsarea necontrolată pulverizează lirismul, controlul excesiv îl poate paraliza. În versurile lui Călinescu nu se ajunge la o asemenea situație aproape niciodată, dar, după cum autorul însuși ne previne, în locul stilului incendiar, împiedicat de a se articula,

Caietul alb se umple de scîntei
Și joc de artifiții
(Călimara)

și, cititorule,

...în loc de vinul cel sfînt din Canaan
Miroși puțină zgură,
Din rodiile coapte și chitra de Liban
Vei lua doar scrum în gură.
(Cititorului)

În această din urmă strofă, poetul este, evident, excesiv de aspru cu sine, nedrept, însă nu-i mai puțin adevărat că, „frumoase", versurile sale nu sînt, precum o cere Horatius, în *De arte poetica* (tradusă de Călinescu), și „mișcătoare" în aceeași măsură. Ceea ce afirmă (cu dreptate sau fără) Heine cu privire la poeziile lui Goethe se aplică perfect și celor călinesciene : „Ele sînt o podoabă pentru scumpa noastră patrie, întocmai cum statuile frumoase împodobesc un parc, dar nu sînt decît statui. Te poți îndrăgosti de ele, dar ele rămîn sterpe (..) Acesta este blestemul oricărui lucru zămislit numai din artă." [13] Versurile lui G. Călinescu nu sînt niciodată răvășite de neliniști existențiale și chiar ideea morții trece prin ele fără a le aburi limpiditatea diamantină. Terapia virtualelor anxii e hedonismul cel mai comun. Bucuros să poată „întîrzia măcar c-o oră / Alunecarea în Tartar", poetul strigă : „Vivat ! Evohé" și, neavînd încă „silă de Eros", întrucît „vetust nu sînt precum Priam", cere Diotimei să i se așeze pe genunchi :

Diotima, aici în poale
Așează-te cu șoldul moale,
Gingaș întoarsă, așa încît
Să te cuprind pe după gît,
Să-ți gust de-aproape suflul pur,
Gaudeamus igitur !

Nu se poate, desigur, nega existența, în *Lauda lucrurilor*, și nu numai acolo, a unor „fulgurații de mare poezie" (le recunoaște chiar și criticul cel mai sever al liricii călinesciene [14]), dar nota definitorie nu este adîncimea sufletească. Dacă admitem clasificația lui Tudor Vianu care împarte spiritele filosofice (dar acestora le pot fi alăturate și cele artistice) în „înalte" și „adînci" [15], G. Călinescu urmează a fi trecut, ne-

greșit în prima categorie. Asemănător în unele laturi ale personalității (imaginația asociativă îndeosebi) cu Lucian Blaga, el se situează în ce privește modul atitudinal intim, la antipodul lui prin totala inapetență pentru dimensiunea „adîncurilor", prin lipsa oricărei atracții spre „au-delà", prin insensibilitatea la tragic. Aceasta e cauza deficitului de lirism cutremurător, nicidecum livrescul. În loc de „a se citi" în Eschil, în Eclesiast, în Augustin, în Pascal, în Faust, în Dostoievski, G. Călinescu s-a citit în Horațiu și Virgiliu, în *Cîntarea cîntărilor*, în Francisc de Assisi, în Anton Pann. Sîntem înțeleși, sper, că aici nu analizăm psihologia omului. Nu avem în vedere constituția sufletească reală a celui ce a compus *Lauda lucrurilor*, ci materialul sufletesc transmis de poezii. Ca personaj liric, G. Călinescu, dîndu-se în spectacol, își compune măști care avem impresia că îi deghizează spiritul în aceeași măsură în care îl exprimă. El nu-și joacă rolul propriu, cu nonșalanță, fără teamă de ridicul, așa cum o fac (în chipuri complet diferite) Minulescu și Emil Botta (care teatralizează și ei), ci recurge, ca Hogaș și Topîrceanu, la disimulări (uzînd, firește, de alte trucaje), la mistificări de tot felul. Poetul e supravegheat de critic în permanență. Nu numai în versuri, ci în toată opera, Călinescu face tot ce-i stă în putință spre a-și încătușa „lirismul congenital", nu fără a-i lăsa anumite supape. Acest „lirism" acționează, subteran, atît de violent încît scriitorul se vede nevoit, la un moment dat, spre a-și putea exercita normal facultățile, să se elibereze de el.

VOCAȚIA EPICĂ

„SEPARAREA" LIRISMULUI

„Intenția lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunții*, a fost (...) de a face un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice, căutînd a separa, prin dezlănțuire, elementul liric, care-i e (valabil sau nu) congenital." (*Ist...*, 839.)

Exegezele mai noi reproduc această frază, toate, însă, asemenea majorității comentariilor de dinainte de 1940, exemplifică doar prima parte a ei. Analizînd *Cartea nunții*, criticii reține îndeosebi acele componente care prefigurează conținuturile, în special tipologia, viitoarelor romane călinesciene și fac abstracție de caracterul liric al scrierii, sau îl menționează în treacăt. Doar Pompiliu Constantinescu, dintre cronicarii literari de prestigiu din deceniul al patrulea, identifică „substratul cel mai viabil" al cărții în „vechile însușiri de lirism evocator" ale autorului și, regretînd absența „mișcării epice", a „zbaterii lăuntrice, profund vitale", afirmă că „evocările (...) lirice sufocă figurile din roman, zvîrlindu-le într-o irecuzabilă penumbră". „Atitudinea" din roman se reduce, după cronicarul *Vremii*, „la un contrast de esență lirică și rezolvat tot printr-un proces liric", G. Călinescu fiind „un poet ce se ignoră" (*Scrieri*, 2, 210—212). Ceilalți critici, netrecînd cu vederea filonul liric, reliefează, totuși, particularități de altă natură. Reamintind că *Viața lui Mihai Eminescu* „anticipa, în autorul ei, un scriitor de multiple resurse, un pictor și un portretist, un liric de sugestive intuiții și peste toate un povestitor de superioară cursivitate, de bună seamă un romancier", Perpessicius conchide că primul roman al biografului „Sărmanului Dionis" „însumează toate aceste calități" (*Mențiuni critice*, V,

1946, p. 189—190), și își exemplifică aserțiunea. O judecată analoagă dă Mihail Sebastian, remarcînd și el „posibilitățile de creație epică", vădite în *Viața lui Mihai Eminescu* și reafirmate în *Cartea nunții (Rom. lit.,* 67, 27 V 33). După opinia lui E. Lovinescu, în roman „primează (...) intenția pur epică" *(Ist. lit. r. c.,* 294). În interpretarea criticilor de după 1944, „romanul nu poate fi abordat nici de pe pozițiile prozei lirice (Sadoveanu), nici ale monografiei realist-critice (Rebreanu), nici ale prozei analitice (Camil Petrescu)". Exprimînd, subtextual, „dezacordul (...) ascuns, dar adînc" al autorului „cu proza vremii sale", *Cartea nunții* e o scriere în care se „întrevede (...) mai clar ca oriunde, o metodă a romanului și o concepție de istorie literară". Ca atare, ea devine „schela în jurul căreia romancierul, criticul și poetul au ridicat un monument mai trainic decît bronzul". [1] „Monografie a familiei căzută ca instituție", *Cartea nunții* poate deține „rolul de cifru pentru opera epică a lui G. Călinescu". [2] Cineva nu ezită să afirme, tranșant, că „romanul nu e deloc liric, dimpotrivă, e de o obiectivitate desăvîrșită în atingerea scopului pe care și-l propune". [3] Ce ar spune scriitorul, foarte sensibil la părerile altora despre opera sa, dacă ar citi studiile și articolele criticilor de azi privitoare la întîiul său roman ? Aproape sigur, le-ar da dreptate. N-a susținut el, cu un an înainte de moarte, că ideea de „roman liric" e un nonsens, că împreunînd aceste cuvinte „e ca și cum ai spune fier de lemn" ? *(Cont.,* 11, 13 III 1964.)

Dar tot G. Călinescu însuși a etichetat *Cartea nunții:* „roman liric". „El — zice scriitorul despre sine — a vestit în repetate rînduri, înainte, că înțelege să facă un roman liric, la modul grec, luînd ca model *Daphnis și Chloe* de Longos." *(Ist...., 839).* Judecățile critice trebuie însă întemeiate, firește, pe analiza faptelor de creație, și nu pe autocaracterizările scriitorilor, chiar dacă aceștia sînt și eminenți critici. Opiniile unui autor despre creația proprie, dezvăluirile de intenții pot constitui pentru exeget un punct de plecare, un termen de referință, un indicator de direcție, în fine, un stimul, însă forța lor probantă rămîne pur virtuală atîta vreme cît nu e confirmată de realitatea obiectivă a operei. Cum stau lucrurile, în cazul concret ? În ce măsură afirmațiile privitoare la *Cartea nunții,* din *Istoria literaturii române,* rezistă confruntării cu datele obiective ale acestui roman ? Lăsînd de o parte

(nici nu am reprodus-o dealtfel) afirmația că G. Călinescu și-ar fi scris romanul pentru „a se recrea“ [4], e neîndoielnic, este chiar de ordinul evidenței caracterul de „exercițiu minor“ al prozei din *Cartea nunții* : exercițiu de antrenare a virtuților narative „în vederea unei plănuite opere epice“. „Minor“ în raport, evident, cu acțiunea creatoare majoră din care aveau să rezulte *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. O schiță, fie și genială, e un „exercițiu minor“ în comparație cu un roman-fluviu. Toate romanele călinesciene ulterioare se găsesc, embrionar, în *Cartea nunții*, așa cum în ghindă stau ascunși viitorii stejari. Mai toate personajele primului roman al lui Călinescu vor reapărea (faptul a fost convingător demonstrat [5]) în romanele celelalte, cu altă complexitate ; ideile, stările de spirit, extravagențele, fobiile, idiosincrasiile personajului central vor fi preluate de Felix Sima și mai cu seamă de arhitectul Ioanide. Ce vrea să zică, însă, „a separa, prin dezlănțuire, elementul liric“ ? Formularea nu excelează prin claritate. Acțiunea de a separa implică existența prealabilă a cel puțin două elemente eterogene, asociate. „Elementul liric“, în cazul de față, trebuia separat de un alt element. Se subînțelege : de cel epic. Dar cum ? Cum e posibil „a face un exercițiu (...) în vederea unei plănuite opere epice“ și, în același timp, „a separa (...) elementul liric“, „prin dezlănțuire“ ? Formularea este oraculară.

Înțelesul ei se limpezește, dacă acordăm noțiunii de „liric“ accepția primară, aceea de expresie a eului, a subiectivității. G. Călinescu a fost un spirit — o spune el însuși, într-o poezie — „plin de contraste“. Puțini scriitori români și-au rostit cu atîta insistență ca el oroarea de confesie și, totuși, nevoia de a se confesa nu se dovedește la nici un alt scriitor mai imperioasă. Disprețuind jurnalul intim (Cf. *Cr. o.*, 74—76) (nu fără a-l fi practicat, cu toate acestea, el însuși, într-un timp [6]), considerînd „notația la modul subiectiv un abuz *(Gîlceava...*, II, 699), afirmînd că nu poate scrie „nici amintiri, nici jurnal interior“ *(Id.*, 700), Călinescu n-a rezistat, în pofida tuturor teoretizărilor și declarațiilor de principiu, tentației de a vorbi despre sine, mereu, de a-și rememora adeseori momente și etape ale existenței. Nici un critic n-a lăsat să se infiltreze în țesuturile scrisului său profesional atîtea destăinuiri. Nu numai interviurile, nu numai însemnările din „Cronica mizantropului“ și „Cronica optimistului“, dar și multe articole de atitudine,

medalioane, cronici sînt saturate de confidențe și evocări [7]. Nicăieri, însă, nici un cuvînt despre familie, despre părinți ! Istoricul literar care, în *Viața lui Mihai Eminescu*, *Viața lui Ion Creangă*, *Istoria literaturii române*, în monografiile și micromonografiile de după 23 august 1944 a reconstituit cu atîta minuție zeci, dacă nu sute de genealogii, care, adoptînd metoda lui Sainte-Beauve, a acordat atîta însemnătate vieții scriitorilor și a scotocit cu un atît de pasionat interes chiar și biografiile înaintașilor acestora, părinți, bunici și străbunici, și-a învăluit propria origine în nori pe care îi voia impenetrabili. Mai mult decît atît : originile eroilor de roman în care s-a autozugrăvit într-o măsură oarecare (Jim, Felix, Șima, Ioanide) sînt ținute cu strășnicie „sub pecetea tainei", în timp ce altor personaje le sînt răscolite pînă la fund toate lăzile cu acte familiale. Nici chiar Tudor Arghezi, alt mare adversar al genului memorialistic, foarte avar în ce privește autodestăinuirile (dar extrem de indiscret cînd e vorba de secretele altora), n-a rămas — pînă la sfîrșit — atît de neînduplecat în refuzul de a vorbi despre acei ce i-au dat viață. Doar aluziv dacă se referă, uneori, Călinescu la ambianța familială a copilăriei ! Comportamentul nu-i evident, normal. Și este clar că el camuflează deosebit de incomode complexe. De *acest* „lirism" (mai cu seamă) va fi căutat scriitorul să se despovăreze, compunînd *Cartea nunții* ! Evident, nu la modul direct. G. Călinescu n-a avut puterea de a scrie „confesiuni" asemenea acelora ale fericitului Augustin sau ale (ca să ne exprimăm așa, pentru simetrie) ne-fericitului Jean-Jacques Rousseau, și a avut o concepție despre actul literar mult prea îndatorată clasicismului pentru a-l putea urma pe Giovanni Papini (care trebuie să-l fi interesat, totuși, de vreme ce l-a tradus), în a cărui înțelegere scrisul (propriu) e „descărcare" („Scriu numai pentru a mă descărca..." [8]). *Cartea nunții* nu e, cîtuși de puțin, produsul unei „descărcări", dar autorul introduce în ea, piezișe, destăinuiri de un fel special, refuzate scrisului publicistic, sub al cărui regim întrebuințează persoana întîi. Destăinuiri de natura acelora din *Ochii Maicii Domnului* de Tudor Arghezi, travestite într-o manieră asemănătoare acelei din romanul poematic arghezian !De unde știm asta ? După stingerea scriitorului, misterul ce învăluia obîrșia sa a început să se destrame [9] și lumina ce s-a făcut (de ajuns de puțină) dezvăluie tocmai sursa „lirică" a *Cărții nunții*. Romanul — afirmă

G. Călinescu — „nu-i autobiografic" (*Ist.*, 840). Sigur că nu e. Nu este simplă memorialistică deghizată, adică ; însă fiind „liric", e de la sine înțeles că nu-și poate avea izvorul altundeva decît în subiectivitatea autorului. G. Călinescu nu și-a instalat în el „accidentalitatea" (sau, în tot cazul, nu asta și-a propus), ci a încercat să se „proiecteze impersonal" în cuprinsul cărții, să scoată din el însuși (ca și din celelalte făpturi ce populează scrierea) „schema omului universal" (*Gîlceava...*, III, 291). Dar dacă „schema" este a „omului universal", conținutul acestei scheme provine din experiențele sufletești, din tensiunile, din obsesiile unui om concret : autorul cărții. De nu și-a narat exact un episod autobiografic, Călinescu a umplut, în orice caz *eidosul* cu propria materie spirituală și, mai mult ca sigur, cu situații pe care le-a trăit, în datele fundamentale, nemijlocit.

Această judecată de realitate nu infirmă aserțiunile potrivit cărora romanul este expresia unui demers programatic și polemic, materializarea opțiunii autorului pentru un tip anumit de creație, exemplificarea unei (încă neformulate) concepții estetice. *Cartea nunții* e, în chip manifest, o carte ieșită din voința de *literatură*, de literatură scrisă *altfel*, *situată*, ca atare, în opoziție cu o altă literatură ; mai precis, cu o anume proză : convențional „sănătoasă", absurd pudibondă, de o cuminție leșinată, maculată de dulcegării ; „lirică" la modul indecent. Într-un fel, romanul lui Călinescu este o parodie a unei asemenea literaturi, și ca atare un „joc". Un „joc" (putem admite) „recreativ". Spiritul în care e gîndit și redactat dinamitează duioșiile blege, extazele mimate, sentimentalismele de bălci. Sparge clișee degradate. Nararea, în primul capitol, a înapoierii lui Jim de la studii prilejuiește romancierului compunerea unui peisaj futurist. Marinetti survola „inima Italiei", contemplîndu-i peisajele din înălțimi. Personajul lui Călinescu străbate România într-un tren accelerat. În ambele cazuri tehnica oglindirii e cinematografică. În zona iradiațiilor futuriste se plasează capitolul *O sărutare în tren* și prin descripția goanei vehicolului : „Locomotiva alerga adulmecînd traversele, sforăind la podețe, țipînd prelung la ivirea capetelor albe de pod, iar pistoanele zvîrleau ritmic lucioasele articulații dealungul înaltelor și multiplelor roți (...)". Privind pe geam, Jim Marinescu contemplă întinderile cu încîntare cal-

mă, lucidă, cu o supraveghere de sine perfectă, fără a căuta nici o clipă să-și dilate retoric simțămintele, fără a simula (deși nu-i displace să pozeze) traversarea unor nemaipomenite stări de elevație, evadarea din contingent. Lirismului comun, de fabricație ieftină, obținut prin debitarea de banalități școlare pe tema „frumuseților naturii", i se substituie un lirism al jubilației cerebrale, al asociațiilor revelatorii, al înregistrării fruste. Tînăr cultivat, personajul asimilează peisajul obiectiv unor stiluri artistice și, așa cum s-a remarcat, „natura devine muzeu". [10] Privirea nu ocolește imaginile refuzate de pictura (inclusiv literară) de ținută puritan-academizantă ca „urîte". Undeva, pe cîmp, „înaintea ochilor se șănțuia pe sub tren o albie lată de rîu, de nămoluri împietrite și crăpate, în mijlocul căreia șerpuia încet un fir de apă turbure, roșiatecă. Lîngă linia de sălcii, vite înfipte cu copitele în nămol mișcau placid cozile, adăpîndu-se." Mai încolo, „Terenul inundabil era plin de mlaștini cu ape coclite, putrede, în a căror spumă verde trunchiurile copacilor înfipseseră picioarele lor răsucite. O ultimă licărire a orizontului bronza suprafața cangrenată a smîrcurilor, scoțînd la iveală, din mușița lor verde, monstruozitatea cîte unei rădăcini exhumate din nămol și rămase în aer ca o ghiară crispată." Procesiunea unei cirezi e fixată (anticipînd spectacolul din *Enigma Otiliei*, al apariției turmei de bivoli) într-un tablou de un realism flamand : „Veneau cirezile de la pășune, mînate cu bățul de ciurdari. Pline de nămol uscat pînă sub pîntec, vitele se legănau rumegînd ultimele fragmente de iarbă rămase între dinți, speriind cu cornul și cu coada mustele acute lipite de coapse. Înotau lent în pulberea drumurilor, stîrnind scurte ciclonuri de colb, îndesîndu-se și răzlețindu-se și dispărînd încetul cu încetul în fumul cenușiu al marginilor de sat (...)". Consemnarea fugacelor priveliști policrome de dincolo de geam alternează, contrastant, cu notații, foarte realistice, prin care se alcătuiește o pictură, așa-zicînd, de interior. „Mobilierul" compartimentului se reduce, desigur, la obișnuitele fotolii, care, aici, sînt acoperite de plușuri groase, „de culoarea tutunului uscat", uzate, deteriorate : „Pe spetezele și brațele lor, eroziunile se prefăcuseră în ulcerații negre, lipicioase, adevărată lepră a stofelor bătrîne". Măruntaiele lor emană un miros greu de piele rîncedă, îngroșat de acela al transpirației și al altor produse ale glandelor pasagerilor, care dorm în poziții grotești, cu gurile

căscate, sforăind grohăitor. În acest cadru se consumă idila ce prefațează ingenuu, fără ca ei s-o bănuiască, erosul conjugal al protagoniștilor : Jim și Vera !

Concluzia ce poate fi scoasă din analiza pasajelor transcrise e aceasta : G. Călinescu urmărește, negreșit, în *Cartea nunții*, discreditarea unei anumite literaturi, însă nu fiindcă ar detesta „literatura", în general, ci numai pentru a-i substitui o altă literatură. Nesuportînd lirismul factice, demodat, convențional, el îl înlocuiește cu un lirism de altă factură, acționat de alte principii.

Trecînd la următorul capitol, constatăm că revederea, după trei ani, a casei părintești nu-i provoacă eroului emoțiile de rigoare în asemenea circumstanțe („oficiale"). Jim răspunde expansivității afective a stolului de mătuși din „casa cu molii" cu o sobrietate dusă pînă la ursuzenie. Întîmpinat de bătrîna servitoare a familiei, care „își desfăcu masca miceniană într-un rîs mut, pînă la urechi, și alergă șchiopătînd în chip ridicol, din cauza pantofilor bărbătești pe care-i purta, să ia din mîinile tînărului valiza și trench-coat-ul", înapoiatul din străinătăți se comportă rece, morocănos, „ascunzînd subt asprimea vorbelor și gesturilor emoțiile oficiale". Zăpăcită de surpriza de a-l vedea apărînd fără preaviz, baba Chiva nu poate zice altceva decît, „prostește", „venișI !", iar Jim confirmă, tot atît de laconic și neoriginal : „Venii". Întîlnirea cu mama (căreia, „dintr-o răceală protocolară obișnuită familiei", îi spune „tanti" !) nu e mai afectuoasă. Văzînd-o intrînd în camera lui (el nu se gîndise să o caute ori măcar să întrebe de ea), tînărul „o privi cu milă ascunsă repede sub o mască de indiferență agresivă" și, după ce se lasă „udat de saliva gurii pe amîndoii obrajii" (aceasta ca o enormă concesie, căci în sinea lui nutrește „repulsie față de dulcegăriile materne ale unei bătrîne cu care nu putea avea nici o comunicare sufletească"), îi face un scandal monstru pentru că, în speranța de a-i procura o bucurie, îi așezase cărțile (după priceperea ei) „în ordine". Parodie (sau, în orice caz, demitizare) a literaturii „întoarcerii la cuib" desuet-patriarhale, muiată în siropuri !

Catagrafia interioarelor „casei cu molii" poate fi (pînă la un punct) considerată o parodie a poeziei ruinelor. Obiectele între care a copilărit, atmosfera odăilor în care trăiesc mama și mătușile (de fapt, cele șapte femei, mai toate bătrîne, compun o singură mamă, multiplicată) nu-i trezesc lui Jim nostal-

gii, nu-l predispun la regresiuni autobiografice de tip romantic ; îi stîrnesc doar curiozitatea estetică. G. Călinescu nu-i concurează pe D. Anghel și Ion Pillat, nu îngenunche, asemenea celui dintîi, pe „covoare vechi cu flori șterse", în fața iconostasului ferecat în argint, așezat „în firida din părete", nu e pătruns, ca el, de „un sentiment de adîncă evlavie" la vederea portretelor de familie, nu trăiește, asemenea celui de al doilea, sentimente pioase contemplînd „odaia bunicului", „ochelarii bunicii". Intrînd, escortat de baba Chiva, după traversarea unei săli „austere", „cu lăzi și cufere mari de-a lungul pereților", într-o încăpere semiobscură, Jim este izbit de aerul viciat, îmbîcsit de miroșuri înțepătoare, prăfos : „Un aer stătut, mucegos, amestecat cu adieri de naftalină și patschouli înțepă nările lui Jim (...) Un păianjen speriat de vibrația neașteptată a aerului, își dădu drumul pe un fir în dosul unei perdele de dantelă." Întins pe un pat din lemn de nuc, „cu ciubucuri mari și suluri roșii peste macatul cu ciucuri", tînărul inventariază mental „bătrîna încăpere", înregistrînd vechiul „gardirop", tot de nuc, masiv, „în linii severe", cu coaja „descleiată pe alocuri", bășicată, „scrinul de același lemn, pe care se aflau mereu cele două sfeșnice de argint aburit, ceasul cu muzică, o pisică de teracotă și un măgar de pîslă care clatină capul", o „oglindă bună, de Veneția", cu apă „verzuie lividă", „împănată în partea de jos a lamei, de culoarea argintului, cu fotografii vechi, spălăcite", „un album cu pagini groase, aurite, învelit în catifea roșie și cu balamale de argint", „o masă de nuc, dintr-o placă groasă, ovală, susținută de patru picioare de leu, (...) acoperită cu o combinație de petece multicolore de tafta și mătase, legate cu broderie", „soba de zidărie văruită, cu coloane ionice și ornamentații bombastice", „cîteva fotolii de lemn lăcuit în negru cu prea multe protuberanțe ornamentale și îmbrăcate în pluș roșu", cu „arcurile descordate", astfel încît în mijlocul lor s-au făcut „gropi mari", cu părul plușului „chelit" pe anumite porțiuni și cu picioarele dezarticulate la încheieturi. Particularitatea descrierii e minuțiozitatea arheologică, exercitată în absența oricărei note declarat afective. Bătrîna casă e pentru tînărul doctor în literatură un „Herculanum acoperit de lava anilor" și, privind-o cu ochii acestuia, scriitorul comunică uimiri intelectuale. Nu fără a capta și o undă de sentimentalitate, totuși. Senzațiile olfactive, provocate de „duhoarea închisă de cireși mucegăite,

de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de șoareci, de gîndaci striviți, de stofe alterate, peste care plutea adierea parfumului de patschouli și naftalină", deșteaptă „toate amintirile lui Jim." Ceasul de pe scrin emite, după învîrtirea unei cheițe, o melodie suavă, infinit melancolică, replică la spectacolul dat de către alaiul de păpuși de porțelan ce iese la ore fixe, „în sunetul unei muzici line", din *Ceasornicul bunicii* al lui Anghel :

„...clarificate de lemnul uscat al mobilei, sunete mărunte metalice începură să picure în ritmul unui vals de Strauss (...) Dulcele cîntec metalic era cu atît mai melancolic cu cît părea învăluit într-o raclă mică de cristal, învelit în scamă și paralizat în rugini."

Descriind obiectele cu detașarea estetului, romancierul creează, tocmai în virtutea acestei obiectivări, o poezie a vetustului și a dezagregării, pe care viitoarele poeme în versuri *Ghenca* și *Rochia de moar* nu vor face decît să o decanteze și condenseze. Inaderența uman-afectivă și a personajului și a scriitorului la climatul „casei preistorice din str. Udricani" e categorică, de unde și ironia subtextuală, însă artistul ia act de acest climat, inclusiv de constituenții lui cei mai detestați : igrasie, mucegaiuri, cu aviditate, întocmai cum — potrivit unei observații de mult mai tîrziu a criticului — „ca artist, Caragiale trebuie să fi simțit un fel de entuziasm cînd a dat de Cațavencu" (*Cont.*, 7, 13 II 53). Lucrurile din casa mucegăită sînt pentru scriitor „natură" în înțelesul dat termenului în *Opera lui Mihai Eminescu*. „Natura, zice exegetul creației eminesciene, începe acolo unde oprirea în loc a elementelor prin industria omenească încetează și moleculele încep din nou să se desfacă și să se împreune. A putrezi în albia unei ape, a dormi pînă la umplerea de păianjeni, a fi troienit de zăpadă sau de frunze, a te desface în univers, acesta e conceptul." (*Opere*, 13, p. 351.) Dezagregarea moleculelor și regruparea lor în sinteze noi e, pentru Călinescu, întocmai ca pentru Arghezi, un spectacol, ce rezumă eternele procese cosmice și „casa cu molii" devine teritoriul unor evenimente de geneză și apocalips. Moliile, păianjenii, gîndacii, „omizile mărunte" sînt, în reprezentarea romancierului, vietăți din aceeași speță cu „fauna drăcească" a *Porții negre*, obiectele trăiesc și mor, trec, „biologic", dintr-un regn în altul, participă, într-un cuvînt, la mișcarea neîncetată a materiei. E singura

mișcare din incinta locuinței-cavou, unde, ca și în alte climate asemănătoare, „oamenii și lucrurile prindeau mușchi", aidoma copacilor expuși umezelii. Descompunîndu-se, materia anorganică generează microvietăți, în timp ce organicul, degradat, se transformă în mineral : „Cînd Jim deschidea din curiozitate ușa unor dulapuri uriașe ascunse prin magazii, găsea, îmbălsămate, în aroma de chimen, chimion, enibahar și scorțișoară, diferite piese alimentare, datînd din ani greu de precizat. Brînzeturi desicate, de tăria cremenei, fripturi osificate, cozonaci pietrificați asemeni pîinei milenare aflate într-o piramidă, borcane cu miere prefăcută în ciment și dulcețuri complet carbonizate". Momentul de neuitat al explorărilor geografico-arheologice operate de Jim în teritoriile băbești e, desigur, acela în care tînărul deschide ușa unui dulap și încăperea se umple de o pulbere aurie, fantastică :

„Desfăcu ușa grea a șifonierului și un iz de postav mucegăit îi năvăli în față. Un colb sclipitor ploua mărunt în dunga luminii și niște scame mari, cenușii, sburară deodată (...) Identitatea țesăturilor cu fluturii era așa de perfectă încît el se aștepta ca tot conținutul șifonierului să zboare afară într-un roi de molii argintii (...)" Doar Arghezi va mai descrie astfel pulverizarea materiei, sub acțiunea măcinătoare a timpului, în *Lina,* unde o *Evanghelie* veche a devenit o „țărînă cu slove", o „grămadă de cenușe cu catarămi de argint".

Noaptea, cîntecul greierilor dimensionează pînă la fabulos impresia de vetust, de atemporal. Greierele este, într-o poezie a lui D. Anghel (din care *Istoria literaturii române* reproduce șase strofe), simbolul elementarității melodice, vocea stihialului precosmic. În *Cartea nunții,* țîrîitul greierilor rezumă nu poezia increatului, dar a elementarului, iar descompunerea materiei implică tocmai eliberarea elementelor. Replică terestră la muzica sferelor, trilurile de greieri acompaniază, ritmînd-o, lucrarea carilor și a moliilor.

Spre a conchide, *Cartea nunții* „polemizează" cu o anume literatură, o „parodiază", însă nu steril. G. Călinescu neagă construind. Evocă și pictează ironic într-un fel ce nu exclude autoexprimarea, confesia. Proiectînd asupra peisajului natural priveliști din sfera artei, Jim anticipează pledoariile autorului în sprijinul ideii că „natura omului e artificiul". Dar, întocmai ca G. Călinescu, personajul nu rămîne insensibil la aspectele de natură primară, sălbatică, la geologic. Decît că, emancipat

de sămănătorisme, își reprimă efuziunile. Și cînd privește peisajele, și cînd se întîlnește cu oamenii. Răceala „protocolară" în raport cu mama și mătușile este atît de ostentativă încît devine, obiectiv, o replică sarcastică la literatura fals patetică, lacrimogenă. Sarcasmul poate însă camufla drame ! Și în *Cartea nunții*, ca în întreaga operă, scriitorul își literaturizează simțămintele, din pudoare, făcînd uz, asemenea cavalerului de Marino și lui Gongora, de tot felul de artificii și, nu o dată, de mijloacele comicului. Oroarea principială de mucegaiuri, comunicată la început cu detașare ironică, se convertește pe parcurs într-o uimire jubilantă, în care intră, disimulată, și o cantitate de duioșie. Acesta e „lirismul" pe care prozatorul a ținut cu tot dinadinsul să-l „separe", declanșîndu-l, de elementul epic, deocamdată mai mult virtual !

Lirismul nu e însă concentrat doar în cutare episod ; este consubstanțial narațiunii. Liric, în *Cartea nunții* e însuși modul atitudinal, raportul dintre subiect și obiect. Nu încape discuție că Ion (zis Jim) Marinescu incarnează o ipostază a spiritului romancierului. Autorul vorbește despre el, tot timpul, cu o simpatie neacoperită, nu se distanțează de personaj în nici un fel : îl explică, îl scuză, îl justifică, îi înregistrează gîndurile, reacțiile, reflecțiile, toate stările umorale și de conștiință, ca și cum ar exprima atitudini și mișcări sufletești proprii, îl caracterizează nemijlocit, în propoziții analoage acelora din scrierile cu caracter publicistic în care se autoportretizează. Toate făpturile, toate lucrurile, toate priveliștile din carte sînt obiectivări ale plăsmuirilor imaginației lui Jim. Iar Jim seamănă cu scriitorul în multe privințe, leit. El nu-i conține doar pe Felix Sima (care îi este, ca vîrstă, și biologică și sufletească, anterior) și pe Ioanide ; îl rezumă (în parte, desigur) și pe G. Călinescu însuși. Din prima pagină, tînărul e arătat comportîndu-se într-un chip analog aceluia în care scriitorul ne spune, în *Impostură*, că se comporta el însuși la etatea cînd era „un veșnic himerist" : „Destul de lucid pentru ca să-și dea seama de mișcările sale sufletești și să înnăbușe la vreme impulsiunile de vanitate vulgară, el nu putu să nu recunoască invazia unui sentiment de atracție personală, caracteristic în clipele în care se bănuia observat. În aceste împrejurări, el simțea nevoia să-și compună o mască severă și abstractă și să se ilustreze printr-o contemplație de neuitat, rănind lumea cu altitudinea sa morală." Modul livresc al percepțiilor, de-

prinderea de a privi totul prin cultură, atît de proprii lui G. Călinescu, i-au fost transmise personajului, integral. Recensămîntul vechiturilor din edificiul „preistoric" e precedat de explicația savantă (la modul ironic) că „familia simțea nevoia de a păstra nutriment pentru secolul anonim și dosea în acest scop ceea ce părea mai de soi, imitînd pe egipteni, care puneau alimentele în mormintele faraonilor, în intenția de a-i feri de foamea postumă". Despre o cameră aflăm că are tavanul „zugrăvit în stilul unei vagi Renașteri. cu casetoane și rozete". Locatarii „casei cu molii" stau la masă „tăcuți ca niște călugări în trapeză, o fată, una din cele trei prietene ale lui Jim, are „părul lung, ondulat rafaelitic" ; înnotînd în mare, tînărului i se pare că „din fiecare val luminat de fulgi sidefii (...) un Ulise jegos de sare scoate brațele păroase", pe plaje ; privind digul, el „își aduse aminte de Ovidiu și de Scythia minor, de bastarni și de sauromați năvălind peste Istrul înghețat" ; Vera doarme „ușor", „fără chinuri", părînd un înger feminin dintre aceia care cîntă din viole în frescele lui Melozzo da Forli" ; compunătorii falansterului de pe strada Udricani povestesc, la masă, anecdote, pe rînd, „reeditînd în mod spontan principiul circular al *Decameronului*", mătușile îi par lui Jim „fantasme grotești din Albrecht Dürer. Exemplele se pot, desigur, înmulți.

Direct își formulează scriitorul prin Jim Marinescu unele dintre concepțiile (încă neexpuse în mod detaliat) în materie de estetică aplicată, în special de urbanism. Trăind, asemenea constructiviștilor, „definitiv sub zodie citadină", Jim ia act cu entuziasm, în prima zi după înapoierea din Occident, de modernizarea capitalei, și Ioanide, arhitectul, nu va face decît să dezvolte, să sistematizeze și să pună în aplicare principiile enunțate de el. La mare, tot astfel, găsind „anacronice" și „clădirile" și „lumea", tînărul elaborează proiecte ioanidice : „Trebuiau ziduri grecești de piatră, coloane albe, oameni înfășurați în pînze albe, o civilizație în sfîrșit de stîncă albă, pe margine de apă". „Filosofia practică" a lui Jim e foarte apropiată de aceea a avangardiștilor, rezumată de Geo Bogza (în articolul — manifest *Urmuz* din revista omonimă) prin lozinca : „mișcare, multă mișcare". [11] Tînărul intelectual se îmbracă sportiv, frecventează baruri, asistă la un match de box, și în roman pătrunde, contrapunctînd poezia naturii, o anume poezie a trepidației citadine, ce-i drept nu de excelentă cali-

tate, şi dacă e să exemplificăm propoziţia autorului că în carte există „elemente de certă facilitate“ *(Ist.*, 839), acestea sînt de căutat mai ales în capitolul *O gală de box* şi în unele episoade de aceeaşi speţă ale altor capitole, la fel de frivole ca unele dintre romanele lui Cezar Petrescu *(Greta Garbo, Miss România* ş.a.). Nu calitatea e însă în discuţie acum, ci natura scrierii, iar aceasta e lirică, şi paginile în cauză par a fi fost anume scrise pentru a ilustra afirmaţiile din articole ca *Romanul şi viaţa modernă* şi *Sport şi literatură* (sau, invers, aceste articole au fost redactate spre a pregăti spiritele pentru receptarea episoadelor moderniste din roman).

Leit Călinescu (aşa cum se detaşează imaginea sa din autocaracterizări şi din evocările acelor ce l-au cunoscut) este personajul şi prin temperament. „Plin de contraste“, Jim e, aidoma creatorului său, un ins „de umoare inegală“ : „azi amabil şi modest cu toată lumea, mîine posac şi aspru în vorbire“ ; „autoritar, plin de amor propriu şi iritabil din te miri ce“, dar „sincer, direct în vorbă, cu oroare de clişee şi de prudenţă“, părînd „disimulat“, tocmai „fiindcă e prea ingenuu“ *(Gîlceava...*, II, 675). Maliţios, caustic, impulsiv, ireverenţios, în anumite momente, tînărul este, alteori, tandru, delicat, reţinut şi de-a dreptul sfios ; ieşirile sale necenzurate, sînt contrapunctate de comportamente ceremonioase şi „iuţeala“ ce-l caracterizează, felul repezit de-a acţiona coexistă cu înclinaţia spre contemplaţie şi visare. Instalat în odaia sa, Jim se lasă furat de pitorescul decorurilor ei anacronice, pentru ca a doua zi, găsindu-se într-o cu totul altă dispoziţie, să o transforme în cameră de baie *sui generis*, aşezînd un lighean pe covor şi turnîndu-şi, intrat în el cu picioarele, apă dintr-o stropitoare pe corpul gol. Duşumeaua e preschimbată, astfel, în fund de mlaştină, şi, „ca să-şi salveze tălpile (...), Jim se urcă în pat şi acolo, în picioare, fredonînd aria din Jeannine, îşi continuă toaleta“. Sare apoi, „spre a evita umezeala“, „drept în pantofi“ şi, ca să-şi lege şireturile, „îşi cufundă piciorul în inima fotoliului dezacordat“. Afişînd, cu ostentaţie, un modernism integral în toate privinţele (de la îmbrăcăminte la felul de a gîndi), disprefuind infinit modul de viaţă şi mentalitatea învechită a mamei şi a mătuşilor, proaspătul „doctor de la Paris“ citeşte, nu fără interes, „planeta de tînăr“ trasă pentru el de către baba Chiva şi, fără să creadă, natural, în preziceri, se abandonează cu voluptate unor

speculații stîrnite de „ispita superstiției". „Oare — se întreabă — nu este cu putință (...) ca o anume conjuncțiune de astre să determine din leagăn traiectoria vieții ?" Cînd ia decizia de a se însura, comunică familiei faptul, laconic, ca și cum ar transmite un verdict al destinului, irevocabil, și „se miră cu toată sinceritatea", cînd mamă-sa zice că s-ar fi cuvenit să știe și ea cu cine se însoțește, dar suportă întreg ceremonialul nupțial (minus banchetul), impunîndu-și o conduită adecvată împrejurărilor, reprimîndu-și tentația de a comite extravaganțe : „Dacă n-ar fi iubit-o pe Vera (...), ar fi sărit (...) pe geam sau s-ar fi agățat de candelabru". Succintele analize psihologice (simple caracterizări, de fapt, în majoritatea cazurilor) impuse sau prilejuite de evoluția poveștii de dragoste pun în lumină, odată cu anumite ciudățenii și reacții imprevizibile, și orgoliul nemăsurat al personajului (care ar fi odios, dacă nu ar avea scuza ingenuității), ca și un anume soi de narcisism. Jim se caută în femei pe sine și, în măsura în care nu se găsește, încearcă să le modeleze pe acestea după chipul și asemănarea sa. De aici imposibilitatea de a preface în iubire amiciția cu vreuna din cele trei grații, Dora, Lola și Medy, pe care le frecventează și cu care se duce la mare. Nici una nu se lasă restructurată sau măcar dominată, Lola avînd chiar pretenția de a fi recunoscută „regină". Vera, în schimb, este exact femeia cerută de „temperamentul lui autoritar". Prin ea, Jim speră să se poată autoconstrui în variantă feminină. „Dragă Jim — îi scrie tînărului nostru inocenta logodnică, fericită de a fi fost ea cea aleasă — (...) voi fi cuminte, voi citi ce-mi vei spune tu, voi gîndi cum gîndești tu, voi fi, într-un cuvînt, ca o umbră a ta, care va merge cu tine și se va opri cu tine." Jim ia act de naiva declarație cu o satisfacție imensă : „Bravo ! — gîndi Jim, măgulit în amorul propriu (...) Nu-i bănuise deloc adîncimea sufletului (...) Cît devotament și ce gingașă și naivă sentimentalitate ! (...) Bravo, Vera ! Dulce și necunoscută Vera !" În concepția nesuferit (totuși) de plinului de sine tînăr, viitoarea soție nu e decît materie primă pentru o virtuală operă de artă de un tip special, pentru o „păpușă", o „jucărie". Certitudinea că Vera are să-i fie nevastă îi suscită sentimente și îi inspiră preocupări de ...proprietar. Gîndul că va dispune de ea (în scopul delectării estetice și intelectuale) după bunul plac îi procură euforii. Asumîndu-și cu toată seriozitatea rolul de

Pygmalion, Jim elaborează un întreg program de replămădire a fetei în conformitate cu o entelehie creată de el : „Ca o fată care a căpătat o păpușă și se gîndește cum s-o îmbrace, Jim luă fotografia Verei, o foaie de hîrtie și un creion și, cuprins de snobism, începu să facă schițe și proiecte de toalete. Îi desenă o pijama scurtă ca un tricou, în care ar fi pus-o de dimineață să facă exerciții de suplețe și coreografie, în tactul bătut de el ; un costum de călărie băiețesc cu bluză albă, încheiată ruseşte (...) ; un costum yachting dintr-o fustă albă plisată și un veston cu galoane marinărești (...) Jim îmbrăca și dezbrăca pe Vera în imaginație, o răsucea ca pe un manechin, o socotea un simplu obiect decorativ, fără să presupună o clipă măcar ideea vreunei rezistențe.“ Terminînd cu îmbrăcămintea, fericitul „proprietar“ începe să întocmească, pentru viitoarea obedientă consoartă, „un plan de activitate zilnică“. „...Vera ar fi fost obligată să citească după un anume program, hotărît de el, sau să se plimbe în aer liber și în bătaia vîntului, la volanul unui sport avînd alături, pe banchetă, un ogar, pentru ca fața să i se îmbujoreze în chip firesc și să ia roșața pieliței de măr creţesc...“ Complicate cu „planuri de existență generală și de conduită afectivă“, visurile lui Jim sînt „determinate toate de sentimentul că Vera era proprietatea lui“ ; desigur, „o proprietate gingașă, ce trebuie cultivată, ceva ca o pasăre a paradisului în colivie sau ca un peștișor exotic într-un glob verzui“. De egalitate între soți nici vorbă, firește ! Cînd o are pe Vera lîngă el, Jim o mîngîie, cu tandrețe, „străbătut de un fior nu atît voluptos cît de proprietate“. După cununie, „îi puse cu gura numeroase sigilii de proprietate“.

Fiindcă tot am pus (într-o altă ordine de idei) *Cartea nunții* în relație cu *Ochii Maicii Domnului*, paralela poate fi dezvoltată. Spre distincție de Vintilă Voinea, care, necunoscîndu-și tatăl și pierzîndu-și mama, se consacră cultului postum al acesteia din urmă, Jim Marinescu își tratează mama ca pe o străină, și mai rău chiar, asumîndu-și, drept compensație, atribuții paterne în raporturile cu soția. Vera e pentru el mai mult o fiică decît o soție și încă înainte de căsătorie, ducîndu-o la bar și văzînd-o „dispusă către desfrîuri mari, ca acela de a bea coktail“, „refuză să-i facă capriciul și consimți să-i dea numai un pahar de vermuth, băutură pe care fata n-o mai consumase“. Dacă nu ar fi apărut înainte, am putea în-

clina să considerăm romanul lui G. Călinescu o replică la acela al lui Tudor Arghezi. Cele două scrieri compun, în orice caz, obiectiv, un diptic antinomic. *Cartea nunții* opune cu anticipație poemului iubirii mistice din *Ochii Maicii Domnului* un poem al dragostei pămîntești împlinite, pline, carnale. Din romanul călinescian erupe un imn al vieții. Acesta e nucleul său liric, celelalte surse de lirism fiind accesorii. Mai exact vorbind, avem aici, așa cum s-a observat, „un contrast de esență lirică", „rezolvat tot printr-un proces liric" (P. Const., *op. cit.*, 83), „un paralelism ideografic" [12]. „Casa cu molii", de o parte, lumea lui Jim și a Verei, de alta. Lumea veche față în față cu lumea modernă. „Natura" în opoziție cu civilizația. Orientul în competiție cu Occidentul. Moartea sub asaltul impetuos al vieții. Pereții igrasioși ai citadelei caricaturale de pe Udricani adăpostesc o existență de *Isarlîk* molîu, muced, nemișcătoare, închisă, automatică : prînzuri colective, după un ceremonial monoton, intangibil, văicăreli stereotipe, mici scandaluri familiale, mereu aceleași, invariabile lamentații pe tema depravării tinerelor generații, mahalagisme otrăvite, ghiciri în cafea și căutări în cărți, auto-osanale, ignoranță și obscurantism, indolență. Intelectualul acestui mediu de cîrtițe, profesorul Silivestru Capitanovoci, un Jim îmbătrînit, ratat, este un Nastratin Hogea răzvrătit, victimă a propriei revolte. Nemaisuportînd sufocarea, profesorul, în loc de a dărîma casa morții, eventual în felul lui Samson, dacă nu se poate altminteri, se autodevoră, mușcă din sine însuși, pînă la epuizare, asemenea personajului barbian. Jim alege calea inversă. Cu el, năvălesc în citadela putredă curenți de aer tare, ape tumultoase, care o vor nărui. Liota de babe celibatare simbolizează, evident, sterilitatea, o sterilitate regresivă. „Preistorică" prin vetustate, casa bătrînelor ocrotește un mod de existență prin care sîntem transportați în epoca matriarhatului. Căsnicia lui Jim și a Verei devine, prin opoziție, simbolul prefacerii înnoitoare. Deveniți proprietari ai casei, tinerii îi schimbă înfățișarea cu totul : „Transformară apartamentele putrede și afumate din față, dar trainice totuși, în cuburi moderniste, cu ferestre late, ca la cabinele de vapor, și cu terase mărginite cu bare de metal. Făcură un gard de fier acoperit cu tablă, ca să închidă vederea străzii și-n chiar mijlocul curții, tapetate cu gazon englezesc, săpară un bazin destul de încăpător (...)". Factor al eternei primeniri,

erosul e celebrat poematic, nu fără o anume bombasticitate ce amintește, iarăși, de *concettism*. În patul conjugal. Jim e stăpînit de un „simț religios" și procreația capătă, în imaginația lui, o măreție de proces cosmogonic. Ștefan Gheorghidiu al lui Camil Petrescu predă nevestei, în pat, un curs de istoria filosofiei. Jim Marinescu debitează, într-un cadru analog, un discurs filosofic, prefăcut, pe măsură ce se alcătuiește, în poem : „Vezi tu — zise el, mîngîind-o pe păr și sărutînd-o — aici în viscerele tale este principiul universal al Facerii ! Cîtă vreme tu vei rodi, universul există. Dintr-un astfel de uter au ieșit la facere aștrii și stelele, pămîntul și natura. Dacă viscerele tale s-ar usca și împreunarea noastră ar fi seacă, atunci odată cu moartea noastră s-ar produce moartea virtuală a generațiilor. Pămîntul s-ar răci și zbîrci, stelele ar cădea la loc, spre nucleele lor, ca fulgii de cenușă în vatră, scînteile lumii eterice s-ar strînge într-o singură flacără tremurată și chircită, care, la rîndul ei, învinsă de ghețurile golurilor eterne, s-ar încleia într-o zgură de neguri, restabilind întunericul fără margini și fără sfîrșit." Obișnuit să nu lase necomunicată nici o experiență spirituală (și orice act de viață constituie pentru el și un fapt sufletesc), e ușor de înțeles că G. Călinescu nu putea să țină la infinit neexprimate stări de conștiință de însemnătatea celor generate de erosul marital. Dezvăluindu-le, stilizate, a profitat de ocazie spre a se exersa și în pictura de mediu, creind tablouri în care nu se poate să nu fi pus și ceva din aerul de familie propriu anilor copilăriei și adolescenței sale. În acest chip, scriitorul a realizat atît „separarea" de un „lirism" ce, devenise, probabil, incomod prin insistența cu care își reclama dreptul la expresie, cît și necesarul „exercițiu" pregătitor în vederea construcțiilor epice monumentale de mai tîrziu.

Valoarea romanului ? Nu excepțională, evident, ba chiar „minoră", în absolut, însă deloc neglijabilă „într-o literatură — zice autorul *Istoriei literaturii române* — stăpînită de proza lirică a lui Sadoveanu și în care paginile de savoare ale lui Damian Stănoiu sînt admise" *(Ist...*, 839).

„SIMȚUL CRITIC"

Luînd, în 1928, act în mod public de ineluctabilitatea vocației sale critice, G. Călinescu arbora, cum s-a văzut, sentimentul unei catastrofe : „S-a isprăvit... e de neînlăturat — sînt critic". În pofida unor explicitări autopersiflante („Aristarc mi-a zis : — Ești critic ! E într-adevăr o situație critică."), destăinuirile *Din carnetul unui critic (Gîlceava...*, I) exprimă o panică reală, un sentiment al înfrîngerii, al damnațiunii. „Triajul melancolic" operat în „hîrtiuțele — proiecte" acoperite în bună parte de versuri o dovedește. Și o atestă, mai cu seamă, obstinația cu care viitorul autor al *Istoriei literaturii române* a susținut, pînă la sfîrșitul vieții, că nu-i critic sau că, în tot cazul nu-i numai critic. „...nu mă socotesc critic" (I. Valerian, *Cu scriitorii...*, 75). „Am scris articole. S-a întîmplat ca acest articol să fie numit critic. Astfel am ajuns să fac critică" (Profira Sadoveanu, *op. cit.*, 254) ; „Critica ne este o preocupare secundară, la care am fi renunțat, dacă ar fi îngăduit condițiile literaturii actuale" *(Ist...*, 6) ; „G. Călinescu (...) n-a scris cronică literară decît întîmplător și în scopuri experimentale..." (*Id.*, 829.) ; „N-am scris cronică literară, altădată, decît prin accident (...) Critica literară nu-mi place, congenital..." *(Literatura nouă*, Craiova, 1972, p. 22) ; „...nu sînt critic profesionist, vocația pentru acest gen îmi lipsește..." *(Principii...*, 213) ; „S-a întîmplat cîteodată, din pură expansiune să profesez și critica, această îndeletnicire dintre cele mai critice..." (*Cont.*, 26, 3 VI 59) ; Răsfăț ? „Cochetărie" ! [1] Mistificație ? Nu putem răspunde înainte de traversarea operei.

Dar, mai întîi, ce înțelegem prin „critică“ ? „Vorba critic — ne avertizează G. Călinescu — are o sferă largă. Critic e și recenzentul improvizat al unei cărți, critic e și profesorul de liceu care ține o conferință despre *Dosofteiu și ideea națională“ (Ulysse,* 468). În accepția cea mai curentă, universală, a face critică înseamnă a pronunța judecăți de valoare. A spune da sau nu, mai întîi, apoi a ierarhiza „da“-urile. Îndeletnicirea aceasta nu l-a atras pe G. Călinescu deloc. El a evitat, în cursul întregii vieți, pe cît i-a stat în putință, să rostească sentințe, să acorde calificative. „Cine s-a întîmplat — zicea în 1932 — să citească articolele mele mai întinse a putut observa, cred, că nevoia de-a crea o viață nouă alături de carte era mai tare decît aceea de-a da verdicte“ (I. Val., *op. cit.*, 75-76). În citatul *Preambul* din 1947 la viitoarele cronici publicate în *Națiunea*, mărturisește a se fi eschivat nu rareori, cu premeditare, de la obligațiile de cronicar literar *stricto sensu :* „Adesea am trișat, visînd pe marginea textelor, am compus peisaj ori portret“ *(Lit. nouă,* 22). În 1953, scriind despre un „roman al construcției socialiste“, îl examinează „ca pe ceva existînd în lumea valorilor“, „fără preocuparea de a-i pune note bune sau rele“ *(Cont.*, 22, 29 V 53). Înainte cu aproape douăzeci de ani, recenzînd studiul lui Tudor Vianu despre Ion Barbu, găsea că „e curioasă și greșită părerea unora că un critic se judecă contabilicește, după procentul de prețuiri juste“. „Adevăratul critic — după opinia lui Călinescu — nu are a spune sentențios, făcînd triaj : această carte e bună, această carte e rea, și atîta tot. (...) Părerile drepte ale atîtor oameni de treabă s-au uitat și au rămas nedreptățile creatoare.“ „Nedreptățile“ e un fel de a vorbi. Căci, susține autorul viitoarelor *Principii de estetică*, „un critic pătrunzător, inteligent, recreator de opere nu poate să fie injust, chiar cînd din patimă dorește aceasta“. Nu poate, întrucît „ori reacțiunile lui nu sînt valabile, și atunci criticul nu e inteligent, ori sînt bune, și atunci ele lucrează de la sine, pe deasupra concluziilor“ *(Ulysse,* 469).

Neispitit de ambiția de a deveni „legislator al parnasului“, G. Călinescu n-a avut-o nici pe aceea de a descoperi talente sau, în orice caz, nu și-a făcut, precum E. Lovinescu, un scop suprem al activității critice din actul de a ieși în întîmpinarea „poetului necunoscut“. Ba, mai mult decît atît, a ironizat „prejudecata criticului ghicitor“. „Acel care se dedică la noi criticei — citim într-un *Tablou al poeziei române pe anul 1934* —

nu are mijloace de a se afirma prin ceea ce am numi creații intelectuale (...) Critica lui e în funcție de un element foarte fragil, și anume de divinațiunea talentelor. Și atunci el se zbate să aibă o astfel de atitudine, de cele mai multe ori echivocă, spre a putea să se menție pe temeiul că a *prevăzut* apariția unui scriitor (...) Intuind starea lucrurilor, scriitorul, pentru care criticul e un apendice al ființei sale, face și desface critici, și criticul însuși, ca să trăiască, se grăbește să intre în grațiile autorilor celor mai tineri..." (*Ulysse.*, 465-466). Tipică în acest sens era, pretinde Călinescu, conduita amfitrionului cenaclului Sburătorul : „El avea această ciudată mentalitate, pe care au îmbrățișat-o mulți critici fără vocație literară, că un critic descopere talentele și prin asta devine el însuși o figură literară. De aci o goană după talente, o nervozitate, un respect pentru tot ce este aprobat și de alții și atribuit cercului, un dispreț pentru cel care prin eșuare poate compromite cercul..." (*V. rom.*, XXIX, 7, 1937, p. 61). Dar n-a lansat oare noi scriitori G. Călinescu însuși ? Ba da ; între alții pe Aureliu Cornea, Eusebiu Camilar, Veronica Porumbacu — însă fără să-și facă din asta o preocupare constantă, un program.

Ce l-a determinat, atunci, să persevereze, totuși în exercitarea unui oficiu pentru care, cum o declară, tranșant, nu avea „tragere de inimă" ? Pentru obținerea unui răspuns, măcar parțial, n-avem decît să-i citim cu atenție confesiunile. În prefața la *Istoria literaturii române*, Călinescu spune clar că s-a decis a scrie critică pentru a se „documenta". După familiarizarea, în facultate și în timpul studiilor la Roma, cu epoca veche a culturii naționale, „cîțiva ani de critică de jurnal" i-au „dat prilejul unui contact deplin cu literatura actuală" (*op. cit.*, 6). Vorbind mai explicit, autorul viitoarei *Istorii* întrevedea această operă încă de pe la începutul deceniului al patrulea și, cum s-a remarcat, „cronica literară călinesciană" din acest deceniu „se înfățișează ca un vast șantier" pe al cărui cuprins „s-a plămădit (...), prin prefaceri succesive" [2], substanța monumentalei sinteze. Aserțiunea poate fi probată nu numai cu texte din presa timpului, dar și cu citate din scrieri călinesciene de după al doilea război. Din prefața la cea de a doua versiune a *Operei lui Mihai Eminescu*, bunăoară, rezultă că proiectul *Istoriei* s-a născut simultan cu acela al monografiei : „...trebuia, firește, să judec pe Eminescu în cuprinsul literaturii române și al literaturii universale, și

pentru aceasta aveam nevoie de o istorie a literaturii române din unghiul de vedere strict estetic (...) Pentru a înțelege pe Eminescu aveam trebuință de o istorie literară, și pentru a scrie o istorie trebuia neapărat a avea monografia celui mai de seamă poet român. Un adevărat cerc vițios pe care l-am rezolvat pornind simultan din centru și de la periferie." (*Opere*, 12, p. 3.) În amintitul *Preambul*, Călinescu mărturisește că s-a „hotărît a relua cronica literară (...) în vederea refacerii *Istoriei literaturii* și aducerii ei la zi" (*loc. cit.*, 24). Precizarea rimează perfect cu declarația din prefața *Istoriei* cum că „cronicile risipite prin reviste" nu sînt altceva decît „curate exerciții de percepție" (*op. cit.*, 7). Din anumite confidențe laconice se poate înțelege că examinarea cărților a constituit pentru cronicar și un mod al formării sale ca scriitor. Scrisul reprezentînd „sufletul cel mai adînc al unui individ", criticul făcea, recenzînd opere, studii de psihologie. Studia sufletul uman și analizînd viața interioară (obiectivată sau nu în acte) a personajelor create de scriitori și încercînd să decripteze, prin interpretarea proiecțiilor eului în creație, spiritul scriitorilor înșiși. Asemenea lui Sainte-Beuve, G. Călinescu încearcă să identifice „omul în dosul operei". Nu o singură dată, judecînd literatura, el se exersează în „profesia" de „moralist", devorat de curiozitatea de „a verifica toate modurile de sensibilitate prin analiza scriitorilor și toate formele de existență pînă la viețile scriitorilor, privite concret ca niște ficțiuni coerente" (*Principii...*, 213). O mulțime de cronici literare apărute în *Adevărul literar și artistic* concurează însemnările cuprinse în „Cronica mizantropului" din aceeași publicație, și dacă prin vreo eroare de paginație s-ar fi produs intervertiri, acestea n-ar părea ceva prea ieșit din comun. Dar cronicarul nu studia doar psihologii, ci și tehnici literare, nu medita, străbătînd cărțile pe care urma să le recenzeze, numai asupra sufletului uman, ci și asupra literaturii. „În fond (...) — mărturisește undeva, «sincer» — eu n-am citit niciodată o carte : eu am tradus-o" (*Gîlceava...*, II, 315). „Am înțeles cartea, dar vreau să-i refac toate piesele, s-o scriu eu însumi încă o dată, mental" (*Id.*, 314). În spiritul convingerii sale că a prețui o operă înseamnă a vedea în ea „o posibilă producție proprie", Călinescu se întreabă tacit, de fiecare dată, cînd se ocupă de o carte, cum ar

fi scris-o el. Dacă realizarea unei scrieri nu-l satisface, dar găsește interesant materialul ei, se simte îndemnat să o realcătuiască. „Îți vine, adesea — cînd materia este într-adevăr interesantă, să-i zmulgi [romancierului — n.n.] narațiunea din mînă, ca s-o duci tu mai departe, fără atîtea schimonosituri" (*Ulysse*, 297). „Amenințarea" este, altădată, cum s-a remarcat, direct „pusă în aplicare".[3] Recenzînd *Domnul Tudor* de Carol Ardeleanu, criticul îl învață pe autor (și își instruiește implicit cititorii), concret, cum trebuia scrisă cartea, cum trebuiau utilizate documentele istorice. Frecvente sînt și cazurile în care cronica literară e inundată de literatură propriu-zisă, nu, ce e drept (ca în eseurile din *Gîndirea*), de efluvii lirice, dar de moduri proprii „literaturii de frontieră" : evocări, rememorări, cozerii, polemici. Într-un cuvînt, Călinescu a făcut, tot timpul, posibilul și imposibilul pentru a evada din critica pură.

Oricît de concordante cu profesiile de credință, aceste fapte nu parvin, totuși, să ne încredințeze o dată pentru totdeauna că autorul *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* a scris critică (și a făcut-o cu atîta strălucire încît a ajuns să fie numit „divinul critic") doar de nevoie. Și-a asumat, susține, funcția de cronicar literar spre a se documenta pentru viitoarea *Istorie*. Nimic mai firesc ! Decît că ne putem întreba : cine l-a obligat să o scrie ? Răspunsul vine de la sine : altfel nu-l putea situa istoric și estetic pe Eminescu. De perfect acord, însă nici elaborarea monografiei nu era obligatorie. Dar, ar putea să observe cineva, scriitorul nu poate fi, în reprezentarea lui G. Călinescu mare scriitor fără a poseda o vastă și solidă cultură, și cum el se voia, fără îndoială, scriitor mare... Iarăși de acord întru totul, însă acest chip de a gîndi nu include cu necesitate obligativitatea înhămării la munci de cercetare îndelungă și migăloasă, de la care simplii istoriografi, înspăimîntați de imensitatea domeniului de explorat, preferă să se sustragă. Spre a nu lungi vorba, e în afară de orice discuție că circumstanțele obiective, de indiferent ce natură, nu explică integral practicarea aproape fără întrerupere, timp de patruzeci de ani, a unei îndeletniciri „dintre cele mai critice". Nimic și nimeni nu l-a obligat, de pildă, pe Călinescu să scrie în 1958—1959 despre o seamă de poeți ridicați după 1944, inclusiv dintre cei mai tineri pe atunci, precum, în afară de N. Labiș, decedat, Ion Horea, Ion Brad,

Al. Andriţoiu, Aurel Rău, iar mai tîrziu despre Vasile Nicolescu sau Marin Sorescu. Dealtfel scriitorul însuşi nu omite, în numeroasele sale destăinuiri să menţioneze, printre factorii ce l-au determinat să profeseze critica, şi stimuli de natură subiectivă. În articolul din *Viaţa românească* despre Lovinescu vorbeşte de „plăcerea analizei" (*loc. cit.*, 61). În *Preambul*-ul din *Naţiunea* — de „plăcerea de a citi şi de a şti pe ce lume literară mă aflu" (*Lit. n.*, 22). Tot acolo mărturiseşte că, fiind „un om care iubeşte pe oameni şi mai ales pe aceia care creează", încerca „o mare ruşine" cînd, întreţinîndu-se cu vreun autor, constata „a nu-i fi citit o carte". Şi adaugă : „Scrisul reprezintă sufletul cel mai adînc al unui individ, a i-l ignora înseamnă a cunoaşte omul cu binoclul. (...) Arta uneşte pe artişti într-o prietenie spirituală. Admit invidia şi ura care sînt forme întoarse de admiraţie, dar fuga de opera altora e cea mai ruşinoasă dintre laşităţi." Drept care, a „citit cu afecţiune tot ce au scris premergătorii şi contemporanii" (*Id.*, 22—3). Dar nici aceasta nu-i totul. G. Călinescu n-ar fi putut ajunge un critic de mare clasă dacă spiritul său ar fi fost dotat doar cu facultăţi proprii „literatului pur". „Critica, zice el, nu înseamnă absenţa însuşirilor literare, ba, dimpotrivă, le implică". Dar, ţine să precizeze, un „alt factor necesar este răutatea" (Profira Sadopeanu, *op. cit.*, 255). „Un critic trebuie să fie rău şi să muşte. Criticul care nu latră mănîncă coloanele degeaba" (*Ulysse*, 291). Psihologic, „critica ar consta în bucuria de-a găsi firul rupt în orice ţesătură şi neputinţa de a tăcea" (*Ibidem*). „Răutate", „bucuria de a găsi firul rupt", „neputinţa de a tăcea" — aceste expresii din limbajul curent, familiar, exprimă aici ideea de „spirit critic". Spirit critic, autorul *Istoriei literaturii române* nu a negat nici o clipă că ar fi posedat, ba a ţinut chiar cu tot dinadinsul să se ia act de faptul că era conştient de a-l avea. „Eram de tot tînăr — scrie în *Ascensiune* — cînd am simţit chemarea de a face judecăţi literare" (*Ulysse*, 21). „Judecăţi literare" vrea să zică aici, pare-se, nu verdicte, ci, pur şi simplu, *opinii*. Scriitorul spune în fond că spiritul critic era un atribut consubstanţial al spiritului său. Propoziţiile cele mai clare în privinţa aceasta avea să le formuleze însă în 1958, în cuprinsul grupajului de însemnări intitulat *Critică şi creaţie*, unde, stabilind că „critica literară ca profesie nu acoperă exact *spiritul critic*", că „între «critică» şi «spirit critic» nu este coincidenţă, deşi cît mai multă interfe-

rență e de dorit", afirmă că „spirit critic trebuie să aibă neapărat orice creator". Despre sine însuși afirmă că îi „lipsește vocația" pentru „critica profesională", dar „probabil că nu și spiritul critic" *(Principii...*, 206—208). Într-un alt articol, ulterior, vorbește despre criticul „obișnuit", „persoană instruită, experimentată și cu gustul sigur, care spune cu un ceas mai devreme ceea ce opinia publică va afirma cu (sic) unanimitate mai tîrziu", și „criticul cu vocație" (*Cont.*, 50, 18 XII 59). Acest *distinguo* limpezește toate propozițiile călinesciene anterioare pe tema scriitor-critic, ce pot părea uneori fie gratuite, fără suport obiectiv, fie ambigue sau contradictorii. Că extrapolarea nu are suport obiectiv, aceasta e o altă chestiune. Deocamdată urmărim dialectica gîndirii scriitorului, fără a lua poziție, explicit.

Departe de a „cocheta", cînd își declina calitatea de critic, G. Călinescu era, efectiv, mai mult decît indispus : oripilat de a constata că trece în ochii multora drept altceva decît ceea ce era convins că este. „Criticul pur", incapabil de a crea sau măcar de a elabora lucrări substanțiale în vreun domeniu oarecare al spiritului, e, din punctul său de vedere, un infirm, o anomalie a naturii. O creatură teratologică, în ordinea morală, de speța Spînului din *Harap Alb*. Criticul — „retor", „bizuit pe dogme și pe o observație exterioară" *(Ulysse, 291)*,— criticul — „profesor", adică acela care (indiferent de profesiunea exercitată efectiv) gîndește în formule, operează cu silogisme, cu abstracții, „neavînd de la opere o impresie nemijlocită" *(Pr....*, 212), e un ins „uscat", comparabil cu „o femeie ale cărei glande sînt scorojite și care n-a născut", care, în consecință, „nu poate înțelege și iubi dragostea" *(Ad. lit. și art.*, XII, 549, 14 V 33). Cum toată lumea, și mai cu seamă scriitorii, vedeau în critică (și continuă să vadă și azi) „o profesie pentru cel fără chemare în arte și care a descoperit un mijloc ieftin de a cîștiga un ascendent, în majoritatea cazurilor nemeritat, trăind parazitar din cenzura creației altora *(Lit. n.*, 23), „antipatia" pentru o asemenea meserie a celui decis a scrie „numeroase opere de literatură" (I. Val., *Cu scriitorii...*, 76) e de înțeles. Explicabilă apare implicit, deși excesivă, și patima cu care, în nenumărate rînduri și pe fel de fel de considerente, se învrșunează să demonstreze că doar un critic în stare de a scrie literatură sau de a se realiza prin „creații intelectuale" își poate exercita normal funcția. Numai criticul-artist, zice G. Că-

linescu, și o repetă pînă la exasperarea cititorului, e în măsură să perceapă adecvat arta. „Numai scriitorul însuși poate avea bune impresiuni literare și o cunoștință imediată a tehnicii artei respective (...) Oriunde găsești o judecată nouă, dai propriu-zis de un scriitor care face critică, oriunde afli un critic care rezistă, dai de un adevărat creator de forme ori de idei (*Ad. lit. și art.*, XIX, 836, 6 II 38). „Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în penumbră numai prin renunțare. Invers, artiștii, contrar iarăși părerii comune, cînd au o conștiință largă, sînt criticii cei mai pătrunzători și adevăratele valori au fost descoperite de către artiștii-critici" (*Pr....*, 85). Părerea că un creator n-ar putea înțelege decît opere în consonanță cu propriul timbru sufletesc, părere împărtășită și de Călinescu însuși în 1927 („Cu cît un critic este mai artist, cu atît este mai îngust în aprecieri" (*Ulysse*, 425), e respinsă (mai tîrziu) ca nefondată : „Cade, după mine, răspîndita idee că artistul e mai puțin receptiv pentru toate formele de artă, avînd preferințe pentru cele înrudite modului său. Cine trăiește creația direct are o putere simpatetică mai mare (...) Criticul profesionist, prin natura lui nevibratilă, este mai expus restrîngerii gustului" (*Pr....*, 210). Dar criticul necreator nu-i primejdios doar prin faptul de a fi „expus restrîngerii gustului". Un critic „uscat", aflat în imposibilitatea de a fi artist „într-un chip oricît de modest", și totodată fără „competență într-un domeniu de erudiție", incapabil de a scrie „un studiu de filologie generală sau de istorie literară sau de filosofie", nu poate fi decît un meschin, opac, invidios, coruptibil și fără coloană vertebrală. Pentru prevenirea unor asemenea malformațiuni, e necesar ca „un adevărat critic să se realizeze neapărat într-un domeniu care să aducă mai multă onoare decît critica". E nevoie de „critici purificați de veninul sterilității". Criticul steril nu poate provoca în viața literară decît confuzie și „anarhie de opinii". „Un critic care nu poate să facă nimic, care nu poate să exprime nimic va fi ispitit de a subprețui sau suprapreți, unica metodă de senzație fiindu-i paradoxul. (...) criticul pur este pornit, cum se vede adesea, de a-și falsifica o opinie pentru a obține unica satisfacție posibilă pentru el : aceea de a spune exact contrariul celor spuse de adversarul său" (*Ad. lit. și art.*, XIX, 649, 14 V 33). Atît de pornit împotriva criticii necreatoare, G. Călinescu sfîrșește, totuși, prin

a-i recunoaşte, de voie, de nevoie, utilitatea. „Există — citim în *Tehnica criticii şi a istoriei literare* — o latură a criticii, auxiliară ce-i dreptul, în care oricine poate aduce o contribuţie". Aceasta este „istoria documentelor literare, adică ceea ce se cheamă în istorie analiza". Instrumentul său : erudiţia. Ea e „absolut trebuitoare şi istoricului literar creator, şi dacă un om fără vocaţie nu trebuie să iasă din erudiţie, un critic trebuie să se coboare la ea." E vorba, mai concret, de o disciplină ale cărei produse finite sînt „biografia, comunicarea de documente inedite, ediţiunea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticităţii şi al autorităţii, critica de atribuţie, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie" *(Pr....*, 65—68). „Laturii" acesteia a criticii, Călinescu îi acordă din ce în ce mai mult consideraţie, pe măsura înaintării în vîrstă. „Să ne ferim — zice, de pildă în 1962 — de a pune pe plan secundar preparaţia ştiinţifică, sub pretext de «creaţie». De fapt, ceea ce trebuie să întărim la unii tineri formaţi în medii jurnalistice e tocmai informaţia exactă şi pe deasupra o serioasă cultură ideologică, cu care să se ajute la interpretarea ştiinţifică." Dar activitatea eruditilor nu-i critică literară în înţelesul propriu al termenului. În discuţie era competenţa acelor ce analizează opere literare şi dau judecăţi. Şi acestora li se concede pînă la urmă posibilitatea de a recepta vibraţia operei de artă, chiar dacă nu sînt capabili de a crea artă ei înşişi : „...Ba chiar sînt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă şi emoţia estetică şi să trăiască apoi foarte bine opera pe care nu-o puteau simţi direct" *(Pr....*, 9). Cum se poate şti dacă un critic „simte direct" emoţia estetică sau o agoniseşte „pe calea convingerii" rămîne, evident, o taină a teoreticianului. Fapt e că, în 1958, Călinescu aduce, în *Critică şi creaţie*, „criticii profesionale", necreatoare, dar oneste, adevărate elogii : „Este încîntător cînd un mare creator îşi manifestă mulţumirea faţă de apariţia altui creator, dar critica modestă şi instruită îmi comunică mai organizat reacţia publicului contemporan şi prin el a umanităţii. Un om, mai ales cu simţurile educate şi cu intelectul exercitat, *nu poate* să fie total lipsit de sensibilitate. Astfel creaţia ar rămîne, cu această ipoteză mizantropică, etern incomunicabilă. În realitate, umanitatea, mai cu seamă după o trecere de timp, dă asupra unei opere opiniile cele mai exacte. Omul în defi-

nița lui nu e un refractar frumosului și judecă bine, o conglomerație de oameni este adesea ezitantă. Criticul este acela care organizează impresiile generale, grăbind procesul de asimilare." (*Id.*, 210.) Așa fiind, „acțiunea criticii profesionale devine necesară și de mare importanță socială. Spiritul critic profesional nu moare, mai ales în procesul de creștere a unei culturi..." (*ibid.*, 211). Critic mare nu poate deveni însă, după G. Călinescu, decît cine este dotat și cu talent artistic.

Dar și mare scriitor ajunge doar acela care posedă spirit critic ! „Spirit critic trebuie să aibă neapărat orice creator, atît sub aspectul teoretic cît și sub cel perceptional. Un mare poet este *ipso facto* un estetician, fie și aplicat numai la domeniul poeziei, și e cu neputință să n-aibă opinii despre ceilalți poeți. Mi se pare chiar imposibil să nu și le exprime. Toți marii artiști, toți scriitorii au făcut declarații estetice, toți, într-un chip sau altul, au judecat nu numai pe artiștii universali, ci și pe contemporani, și mulți au o operă critică destul de întinsă" (*Ibid.*, 207.) Spiritul critic e un implicat organic al „marii creații". „Marea creație" este, pînă la urmă „opera critică cea mai desăvîrșită și mai plină de urmări", întrucît „ea este totdeauna revoluționară, surprinde prin noutatea ei, reface concepția despre lume și implicit judecă literatura veche" (*ibid.*, 207—208). Grație puterii fanteziei de a „transforma orice idee într-o ficțiune, viabilă în sine", marele artist exercită *volens-nolens* și o acțiune critică, prin însuși faptul de a crea, dar unii artiști găsesc cu cale a-și exprima „gîndurile fără ficțiuni, ca orice estetician și critic". Și în acest din urmă caz, „opera de creație (...) și cea de reflecție fac un tot și nu se explică decît prin cea dintîi (*ibid.*, 208), „cele două momente reprezentînd capul și coada aceleiași unități biologice" (*ibid.*, 209). Îndîrjirea cu care Călinescu susține teza imposibilității de a crea la nivel superior fără a avea conștiința creației (căci la aceasta se reduce „spiritul critic" în accepția dată de el) e tot atît de aprinsă ca patima cu care afirmă că judicioasa receptare a mesajului artei este condiționată de posesia facultăților creatoare. S-ar putea chiar spune că ponderea exigenței sale înclină vădit în direcția primă. Neputînd obliga criticii să aibă talent, care e un dat, independent de voință, el pretinde scriitorilor, la propriu, și, cînd poate, la modul cel mai direct și concret, să-și formeze o conștiință estetică, sau să și-o educe, prin lectură și studiu. „Teoria creației ca proces

ingenuu — decide Călinescu, fără drept de apel — este o falsitate" (*ibid.*, 210). În cursul deceniului al patrulea, G. Călinescu a dus, am putea zice, un război total împotriva inculturii scriitorilor și cronicile sale din *Adevărul literar și artistic* abundă în paragrafe ce nu contenesc să recomande autorilor recenzați și scriitorimii în genere lărgirea orizontului de cunoaștere. Scriind, bunăoară, despre *Secretul Anei Florentin*, căruia îi denunță scăderile, fără menajamente, cronicarul sfîrșește prin a deplînge cantonarea autorului în teritoriul literaturii de imaginație: „Conștiința d-lui Teodoreanu e îngustă. D-sa scrie romane și atîta tot. Dar ce idei estetice are, ce gîndește d-sa despre clasicii noștri și despre contemporanii noștri, dacă cunoaște istoria sau filosofia etc., etc., aceasta nu se știe (...) În toată opera sa, d. Ionel Teodoreanu apare cu o conștiință îngustă în permanență, fără probleme, fără unghiuri de vedere, ca un continuu exaltat al caiselor și al portocalelor..." (*Ad. lit. și art.*, XVIII, 887, 5 XII 37). În 1939, la *Jurnalul literar*, Călinescu încearcă să impună ideea „scriitorului total", cerînd celor ce trimiteau încercări literare să dea și articole, iar criticilor să scrie, „măcar sub titlu de experiență, (...) versuri, proză, iar în lipsa talentului, eseu de înaltă cerebralitate" (*Ist....*, 882). Redactarea de articole era, la *Jurnalul literar*, o condiție a publicării versurilor oferite de începători. „Numai poezii mereu, fără contribuție istorico-literară și eseistică nu publicăm" — sună un răspuns la *Poșta redacției* (nr. 45, 5 XI 39) — și mai sînt multe de acest fel. În numărul din 3 decembrie, directorul publicației, dînd colaboratorilor, pe o jumătate de pagină, *Instrucții*, le propune un întreg program de autoformare intelectuală prin frecventarea și comentarea marii literaturi. Începînd prin a-și explica insistența cu care invita poeții debutanți „să trimită și eseistică", G. Călinescu precizează că proceda astfel nu pentru că revista ar fi dus lipsă de articole, dar fiindcă „nu sînt sorți de izbîndă pentru un versificator care nu e și un desăvîrșit cunoscător al artei lui". „Poezia — continuă directorul *Jurnalului literar* — e o artă și presupune o noțiune a artei, o cunoaștere a marii poezii universale, a celei române, un sistem de judecăți de valoare, conștiința momentului istoric în care apari. Completa nevinovăție n-a dat niciodată o poezie mare și n-a existat vreodată un mare poet care să nu fi avut o conștiință profesională totală." Abordînd aspectul practic al chestiunii, Călinescu își

previne tinerii colaboratori virtuali că fără acceptarea acestui principiu și aplicarea lui nemijlocită nu au nici o șansă de a-și vedea semnătura în revistă : „Versificatorul care refuză să se definească intelectualiceşte, care nu e în stare, de pildă, să creioneze cîteva idei în jurul unui autor însemnat este un om fără cultură și nu poate fi nici poet. Iar dacă refuză din încăpățînare, el e un individ incapabil de a se modifica și locul lui nu e la noi." (nr. 49, 3 XII 39.)

Gîndind astfel, G. Călinescu se pronunță, pe de altă parte, constant, împotriva criticii literaturizante. În concepția lui, ridicată pe fundament clasic, literatura și critica, completîndu-se și condiționîndu-se reciproc, nu se confundă. Și una și cealaltă își are domeniul propriu, precis delimitat. Un gen mixt critico-artistic nu există (*Ulysse*, 451). Nu o dată, Călinescu a denunțat, ca „inconsistentă" și „gratuită", „critica poematică" (v. de ex., *Cr. opt.*, 377), iar în eseul despre E. Lovinescu din *Viața românească*, susținînd (fără temei sau, în orice caz, cu enormă exagerare și pe un ton inadmisibil) că o seamă de articole din tinerețe ale criticului ar fi „de un rococo ridicul, de o prețiozitate imposibilă" și, prin aceasta, „de-a dreptul stupide" (*Rev. cit.*, 8—9, 1937, p. 32), stigmatizează întreg „barocul neoimpresionist", ce cultiva „ornamentația de frunze grase încurcată în asimetrii de lujere" (*id.*, 25), „spiritul decorativ", care „se desfășură în pură libertate, fără să reprezinte nimic" (*id.*, 10, 1937, p. 26), „poezia parazitară textului comentat" (*ibid.*, 33). Afirmația că un critic oarecare ar fi „dublat pe un artist", G. Călinescu o găsește „superficială". „Ori avem de a face, scrie el, cu un artist care pînă și în opera critică aduce modul de a gîndi concret al artistului, ori respectivul este un critic profesionist necreator, dotat pe ici, pe colo cu oarecari grații ale condeiului" (*Pr....*, 208). Un artist care „ar face operă de fantezie numai în opere critice, necreînd deloc viață" ar deveni, inevitabil, „suspect". De vreme ce pînă și „creatorul cel mai considerabil, chiar în opera de ficțiune, simte nevoia omenească, fie și prin eroii săi, de a se descărca de conținutul intelectului său fără «artă», vreau să zic fără plastică, cu o imaginație numai de idei", este în firea lucrurilor să presupunem că „un critic care fuge de cerebralități" s-ar putea „să nu fie nici artist, ci doar un ratat în amîndouă întreprinderile, făcînd un compromis hibrid între ideologia

reflexivă și cea reflectată" (*Id.*, 209). Critica, în concepția lui Călinescu, este o artă, și anume „o artă complexă care cere vocație" (*Ulysse*, 469), care nu se poate „învăța", „o vocațiune, așa cum sînt poezia, romanul și celelalte arte" (*Pr...*, 83), însă o artă deosebită de literatură : „arta de a explica" (*V. r.* 8—9, 1937, p. 26). În alți termeni, tranșanți : „Unica artă permisă în critică este acuitatea ideilor, pe care, lucru aparent curios, o posedă tocmai creatorii" (*Pr....*, 209). Dar cum acționează, concret, ideile în actul critic ? În primul rînd, prin „descoperirea de relații interioare nebănuite" (*Ulysse*, 469) înăuntrul operei. Iar a descoperi e, în înțelegerea lui Călinescu, „tot una cu a inventa", întrucît „dacă o structură ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforțare metodologică" (*Pr...*, 80). „Inventînd" (vorba vine !) structuri, mai simplu și mai adecvat spus : citind într-o carte „ceea ce altul nici n-ar fi bănuit" (*Id.*, 87), criticul creează opera literară din nou.

În rezumat : reflexiile călinesciene în jurul criticii au la bază ideea că există două tipuri distincte de critică. Există o critică „profesională", „curentă", „modestă" și „instruită", utilă în măsura în care e practicată cu onestitate și competență și există o critică scrisă de creatorii înșiși, net diferențiată de literatura acestora, dar posedînd însușiri artistice, de altă natură decît cele proprii literaturii de imaginație. Thibaudet stabilise existența a trei tipuri : critica profesorilor, critica scriitorilor și critica jurnaliștilor. Această trihotomie reflectă, poate, mai exact realitatea. Dar aceasta e o altă chestiune. Întrebarea este acum : ce tip de critică a profesat Călinescu ? Aparent, răspunsul e cum nu se poate mai ușor de dat. Dar numai aparent. Cu citate din cronicile literare semnate de G. Călinescu în periodicele deceniilor interbelice se poate dovedi orice. Și că a desfășurat activitate de critic profesionist și că pentru el critica a fost doar „le violon d'Ingres", și că e cel mai mare critic român și că nu este critic propriu-zis. Dar să ne adresăm textelor !

De examinarea celor mai vechi scrieri critice călinesciene cunoscute : șase lucrări de seminar, publicate postum [5], ne putem dispensa. Chiar dacă unele propoziții din cuprinsul lor prefigurează, cum s-a observat [6], anumite idei și judecăți călinesciene din perioada maturității, faptul de a fi fost elaborate în contextul unor obligații școlare, în conformitate cu exigențe de ordin metodologic (și, poate, nu numai metodologic) venite

din afară, privează aceste scrieri de calitatea de documente ale unei orientări intelectuale diferențiate. Studentul comunică, într-un stil impersonal, ceea ce a învățat, permițîndu-și doar să insereze pe alocuri și unele observații proprii. Pure „exerciții de percepție" și expresie critică sînt articolele din *Roma*. Bune, în parte excelente, exerciții, chiar dacă adulterate, unele, de literaturism ! Tînărul italienist reconstituie sugestiv universurile operelor examinate, le captează pulsația intimă, construiește portrete. Expunerea de date biografice, descripția, rezumatul devin, ca în criticile de mai tîrziu, moduri de caracterizare. De pe acum, G. Călinescu intuiește exact dominanta creației unui scriitor, în funcție de care definește specificul personalității aceluia, izolînd citate edificatoare și statornicind, adesea, judecățile în formulări memorabile. Pirandello, constată criticul, e un umorist, ca și Panzini. Dar în timp ce acesta din urmă este un autor în al cărui scris predomină notele specific italienești, chiar regionale, opera lui Pirandello, nelipsită nici ea de particularități zonale, sudice, își are o principală notă individualizantă într-un umor fără culoare locală, „crud, nemilos, plin de cinism și de tristețe", ce „are îndărătul lui un puternic schelet de idei (*Rev. cit.*, IV, 1, 1924, p. 1). O preocupare a tînărului Călinescu, care va fi preluată și dezvoltată la maximum de către criticul matur, e stabilirea de filiații, integrarea operelor și personalităților în familii de spirite, în climatul culturii universale. După ce rezumă concepția de viață pirandelliană, arătînd ce datorează dramaturgul italian lui Schopenhauer și Bergson, ce-l apropie și ce-l diferențiază de Verga, de Ibsen, de Bernard Schaw, exegetul se străduiește, și nu fără succes, să delimiteze domeniul literaturii lui Pirandello în teritoriul teatrului de idei universal : „A face din expunerea ideilor însuși trupul piesei, a înlocui ciocnirea de voințe prin deosebirea de păreri, a stîrni nerăbdarea spectatorului în așteptarea concluziei printr-o dialectică ce obiectivează pe scenă antinomiile și transpune procesul cugetării din creierul autorului în creierul fiecărui dintre spectatori, a face loc și în teatru ficțiunilor noastre nu mai puțin reale pentru noi decît viața așa-zisă obiectivă, într-un cuvînt a nu mai privi viața din afară înăuntru, ci din forul nostru intim, pentru a da suflu dramatic propriilor noastre închipuiri, iată noutatea cea mare a lui Pirandello" (*id.*, p. 2). Încă din perioada colaborării la *Roma*, pe G. Călinescu îl

fascinează „omul și mișcarea colosală a materiei", și analizele lui critice devin, ca mai tîrziu secvențele epice, instrumente de creație caracterologică. Vasta „comedie umană" din spațiul operei călinesciene, cu cele două mari compartimente ale ei, cuprinzînd, unul, o galerie de tipuri din existența reală, altul, bronzuri de autori și personaje, începe să se întocmească din primii ani ai vieții creatoare a scriitorului. În *Sfîntul Francisc, sărăcuțul lui Cristos*, de exemplu, evocînd situații din *Fioretti* și schițînd biografia autorului, Călinescu întocmește un portert indimenticabil al lui Francesco de Assisi, încadrat de siluetele ucenicilor. „Sfîntul Francisc — zice criticul — este un sfînt, dar nu un Crist nou, deși îi seamănă în viață și în patimi. Din *Fioretti* se exală o atmosferă de umanitate așa de pătrunzătoare încît îndărătul sfîntului și al tovarășilor săi găsim vestigiile muritoare ale unor caractere și aerul unei țări. Fratele Egido, Elia, Ginepro sînt făpturi ce trăiesc în paginile învechite ale *Floricelelor* ca ființe de sine stătătoare, fapt ce înalță valoarea artistică a legendelor, dar coboară atmosfera mistică. Îngustimea inteligenței și sfințenia simplă a fratelui Elia, simțul de demnitate umană al fratelui Masseo în fața extravaganțelor mai marelui său sînt elemente ce intră în definiția largă a umorului." (*Id.*, IV, 3, 1924, p. 4.) Dacă portretul lui Francisc de Assisi e învăluit într-o atmosferă de simpatie duioasă, ... franciscană, acela al lui Benvenuto Cellini este al unui personaj cervantesc. Despre impetuosul florentin, în care se va fi recunoscut, probabil, parțial, evocatorul vorbește pe un ton ușor persiflant, fără a fi cîtuși de puțin ireverențios, un ton ce aliază admirația cu o detașare surîzător-ironică : tonul propriu viitoarelor studii despre Ion Heliade Rădulescu și Macedonski, incluse în *Istoria literaturii române*. Marele artist este luat în răspăr cu simpatie, bîrfit cu admirație. Cellini, constată biograful, se credea predestinat : „bienvenuto". Era convins că era menit să aibă o existență miraculoasă. „Cu astfel de existență divină, cu sentimentul rostului său supraomenesc în viață, înțelegem de ce Benvenuto Cellini, trecînd prin viața sa «travagliata», pășește mîndru și nu știe «ce culoare are frica». Totul i se înfățișează în proporții mărețe, colosale pînă la caricatură. Impresiile pe care le primește din afară stîrnesc un ecou mai lung în sufletul lui ; acțiunile sale au, după părerea lui, urmări incalculabile. Lumea, cunoscînd firea sa neobișnuită, caută să-l distrugă, să-l înlăture ;

calamități nemaipomenite cad asupră-i. Meșteri de aceeași breaslă îl invidiază, autoritățile îl izgonesc, Papa îl închide, focul cu care încălzea bronzul pentru Perseu e gata să se stingă și, ca spre a face pe placul dușmanilor, frigurile îl cuprind în clipa de care depinde gloria sa. Dar el luptă cu toate obstacolele extraordinare, ca și ajutat de o putere nevăzută (...). El n-are decît să strige : «Vă omor pe toți»... etc., pentru ca toți dușmanii, cuprinși de o «gran paura», să fugă, țipînd de groază." (*Id.*, VII, 2, 1927, p. 22.) Excesiv literaturizat, articolul *Alfredo Panzini* nu e în deficit de observații substanțiale, chiar dacă îndatorate inevitabil opiniilor critice preexistente, de caracterizări edificatoare. Notînd că „toate cărțile lui Panzini sînt călătorii în libertate", criticul localizează „marea atracție" a stilului acestora într-o „anumită atitudine hotărîtă, dar ascunsă cu șiretenie", ale cărei expresii sînt „un zîmbet discret, o înțepătură neașteptată, o înviorătoare nuanță lirică" (*Id.*, IV, 6-7, 1924, p. 2). O particularitate fundamentală a literaturii celui ce a scris *La lanterna di Diogene* e „cărturărismul". „Spiritul scriitorului nu e niciodată virgin în fața impresiunilor. Din ascunzișurile în cari stau tăinuite, reminiscențele din cărți năpădesc mereu, comentînd faptul prezent. S-ar părea că viața nu e decît o retrăire, o reconfirmare a literaturii (*Ibid.*, p. 3.) De la definirea structurilor, analistul trece în chip firesc la cercetarea conținuturilor, pentru a putea formula în final o caracterizare globală a umorului panzinian. Acesta, conchide criticul, emană din „uimirea pe care o pricinuiește viața modernă în ochii neobișnuiți decît cu lumea fantastică a trecutului. E umorul atitudinii morale conservatoare, al inadaptabilității." (*Ibid.*, 6.)

Ce deosebește radical articolele din *Roma* de lucrările călinesciene de seminar e stilul interior. Nevoit, ca student încadrat în seminarul de estetică literară, să se conformeze dogmelor instituite de conducătorul acestui seminar, profesorul Mihail Dragomirescu (ceea ce nu-i va fi fost prea greu, de vreme ce personalitatea proprie se găsea încă în stare larvară), G. Călinescu începe, în anii cînd scrie susținut în *Roma*, să-și ia în posesie natura proprie. Acțiunea formativă exercitată asupra lui de către Ramiro Ortiz a avut efecte catalitice. „Într-o vreme — avea să-și amintească în 1930, Călinescu, aplicînd în treacăt o nemeritată, lovitură celuilalt fost profesor al său — cînd d. Mihail Dragomirescu ademenea

pe studenți în apele ignoranței pure, o sumă de tineri au găsit în d. Ortiz un unic reprezentant al metodei istorice, și dacă nu toți au putut păși apoi la o activitate proprie, au rămas toți cu altă înțelegere despre fenomenul literar decît aceea pe care le-o putea da *Știința literaturii*" *(Gîlceava...*, I, 63). Trei ani mai tîrziu, Călinescu va declara că Ramiro Ortiz i-a fost unicul mentor intelectual în timpul studenției : „Tot ce am învățat în universitate, de la d. Ortiz am învățat. Cu el am deprins a scrie cărți, cu el am prins meșteșugul informației literare și al construcției critice pe substrat istoric, de la el știu tot ce știu." (*Roma*, XIII, 3, 1933, p. 9-10.) Mai presus de orice, G. Călinescu datorează lui Ramiro Ortiz, potrivit mărturisirii proprii, *metoda* aproprierii operei literare, *stilul* de gîndire critică : „...d. Ramiro Ortiz și-a propus a profesa o critică bazată pe coeficientul personal. *Critica*, zicea undeva, *nu poate fi decît subiectivă, decît re-creare a operei de artă în condiții asemănătoare de suflet și de sentimente !* (...) D-l Ortiz a făcut o astfel de critică în care impresia poetică stă alături de judecata critică și a făcut zîmbitoare disciplina științifică la care nu a renunțat..." *(Gîlceava...*, I, 64). Dar articole de critică literară în înțeles riguros, textele semnate de G. Călinescu în *Roma* nu sînt. „Impresia poetică" devoră, în cuprinsul lor, „judecata critică". Scriind despre autori consacrați, exegetul nu are a da aprecieri, a evalua, sarcina lui rezumîndu-se la validarea impresiilor procurate de opere a căror valoare artistică e în afara discuției. Articolele din *Roma* nu judecă autori și cărți, ci transmit emoția descoperirii unor climate literare. Sînt mai mult notații de jurnal de lectură decît analize critice. Doar tatonări, dibuiri sînt și demersurile critice din articolele apărute în *Viața literară* sub genericul *Literatura străină*, multe reproduse dealtfel din *Roma*, în variante prescurtate. Tipul de critică în măsură a le integra e departe de a fi precizat. Cel puțin trei preocupări diferite stăpînesc spiritul semnatarului : de a se edifica el însuși asupra valorilor și experiențelor literaturii universale contemporane (adică de a se instrui), de a-și instrui cititorii și de a-și forma personalitatea critică. Eterogene structural, textele par să indice orientarea spre critica „pură", spre articolul critic de organizare așa-zicînd clasică. Mai sobre, mai dense (aceasta, probabil, și sub constrîngerea spațiului) decît eseurile din *Roma* (inclusiv cele rezultate din concentrarea unora dintre respectivele

eseuri), despovărate de balastul liric și, multe, de orice superfetație literaturistă, articolele din *Viața literară* tind să dea cititorului ideea cea mai exactă cu privire la operele înfățișate. Fără a pronunța judecăți de valoare, fără a formula, de regulă, obiecții, criticul reliefează particularitatea dominantă a unei opere, în baza căreia proiectează adesea, opera în cauză pe fundalul mișcării literare și intelectuale în general, universale. Nora, eroina piesei omonime a lui Ibsen — constată Călinescu, în *Nora și feminismul* — e considerată de „cunoscutul umorist italian Alfredo Panzini" precursoarea „feminismului de azi". După o succintă analiză a raporturilor ei cu soțul, Helmer, criticul ajunge la o concluzie opusă : „Nora nu este feministă, căci nu cere drepturi virile, ci dimpotrivă *o femeie* care își vrea prețuită ca atare contribuția sa la viață (...) Nora ca femeie cere în literatură aceleași drepturi ca și copilul : de a fi prețuită după personalitatea ei ca atare, iar nu în măsura în care poate înlocui pe bărbat. Nora combate feminismul." *(Scriitori străini*, E.L.U., 1967, p. 749). Analiza romanului *La conscienza di Zeno* de Italo Svevo e precedată de o expunere în stil didactic privind atmosfera intelectuală în care „a răsărit literatura lui Marcel Proust", realizarea supremă a prozei de analiză psihologică în care se încadrează scrierea ce face obiectul cercetării. Recenzentul nu omite să releve noutatea romanului în discuție în contextul literaturii italiene : „Pentru prima oară în Italia romanul se înfățișează analitic, fără poezie și filosofism" (*id.*, 755). Articolul despre Paul Valéry debutează cu o prezentare, tot la modul didactic, a esteticii valeriste, căreia îi urmează un florilegiu din poezii, menit să demonstreze că autorul *Tinerei Parce* nu e, cum „ne-am aștepta", „poetul inefabilului, al muzicalității simbolice, al visului creator de fantasme justificabile prin propria existență", adică „un creator de poezie pură", ci „poetul poeziei pure". Un autor „discursiv și retoric, studiat și clasic", gen André Chénier, a cărui operă poetică „tratează în versuri materia celor două volume de proză *(Eupalinos* și *Variété)*, trezind curiozități și necesități teoretice" (*ib.*, 767).

Despre cărțile noi ale scriitorilor români în plină activitate, G. Călinescu a scris, înainte de preluarea, în 1932, a cronicii literare la *Adevărul literar și artistic* doar intermitent. Nu de mîntuială însă, cum o va face, uneori, în cursul

deceniului al patrulea (îndeosebi în 1933-1934, în *Viața românească*). Cronicile și recenziile din *Sburătorul*, *Viața literară*, *Sinteza*, *Universul literar*, *Vremea* atestă voința autorului de a deveni un critic în toată puterea cuvîntului. Virtualizîndu-și provizoriu apetitul creației, Călinescu își ia cît se poate de în serios profesia îmbrățișată sub efectul dezamăgirii de a nu fi fost consacrat mare poet, își „supune vocația" — și orice critic trebuie, după el, să procedeze astfel — „unei discipline" (*Pr...*, 85). Edificatoare în acest sens sînt articolele cu caracter teoretic publicate în acești ani (*Critică și creație*, *Simțul critic* ș.a.). Meditînd intens asupra criticii, G. Călinescu înțelege să o practice ireproșabil, în spiritul deplinei obiectivități. Conceptul de „obiectivitate" va fi deseori vehiculat de către teoreticianul subiectivității actului critic, care nu crede că între aceste două noțiuni ar exista un raport de incompatibilitate. „Momentul prim al criticii", va scrie el, implică subiectivitatea prin definiție, întrucît consistă „într-o reacție de consimțire" ori de neconsimțire la opera artistică". „A spune da ori nu, asta este critica în substanța ei." Dar „subiectivitate nu înseamnă sentință arbitrară". „Criticul e subiectiv, dar nu arestat în subiectul lui, ci în relație continuă cu alte subiecte." (*Id.*, 200.) Pe de altă parte, „obiectivitatea nu e, în înțelegerea lui, altceva decît *„simț* și *scrupul* constant al frumosului", iar „simțul frumosului" nu poate fi — ca orice simț — decît subiectiv, și, totuși, obiectiv în același timp, iarăși ca toate celelalte simțuri : „un instrument tot așa de obiectiv ca și „simțul văzului". Pretenția de a judeca frumosul cu „obiectivitate", fără a avea percepția nemijlocită, „simțul" lui, aplicînd norme abstracte, e ceva analog fixării privirii asupra unui „teren barat cu sîrmă ghimpată" (*Ulysse*, 459). „Obiectivitatea criticii — mai scrie Călinescu — constă nu în faptul existenței unui principiu sigur de judecată, ci în prezența permanentă a ideii de valoare artistică. Obiectivă este, așadar, o cronică atunci cînd — în termeni banali — e sinceră în raportarea operei la criteriul de frumos al fiecărui critic" (*Id.*, 461). Într-un cuvînt, „obiectivitate" vrea să zică : onestitate, altfel spus : consecvență în judecăți, lipsă de *părtipris*. Efortul de obiectivitate (dînd „obiectivității" acest înțeles) caracterizează constant, sau aproape constant (unele accidentale devieri nu lipsesc, dat fiind că... „oameni sîntem" (*Cont.*, 50, 18 XII 59) exercițiul critic călinescian din etapa

anterioară îndeplinirii oficiului de cronicar permanent. Criticul nu ezită să-şi rostească opiniile franc, să spună lucrurilor pe nume, fără civilităţi de convenţie, făcînd chiar paradă de sinceritate brutală, dusă pînă la insolenţă. Cronica la *Statui* şi *Cîntecul deşertăciunii* de Mihai Codreanu este exemplul-limită : „Poezia d-lui Mihai Codreanu prezintă trei note specifice : forma fixă a sonetului, recompensa naţională şi lipsa de talent. Cele dintîi două fiind evidente pentru toată lumea, nu ne mai rămîne decît să dovedim pe cea din urmă." *(Sinteza,* I, 1, 1927, p. 15.) Atît de violenta, injusta reacţie pare a fi fost provocată de cauze extraliterare. Cît priveşte o altă judecată maliţioasă, cea aplicată romanului *Vadul hoţilor* al lui Vasile Savel, aceea e, fără discuţie, întemeiată, indiferent de resortul ce va fi declanşat mecanismele articulatorii : „Prin lipsa totală de simţ al vieţii şi cu toată cursivitatea, dealtfel jurnalistică, romanul *Valea hoţilor* e lipsit de orice valoare artistică". Premiindu-l, „S. S. R. a făcut o glumă izbutită" *(Sburătorul,* IV, 9, 1927, p. 120). Obişnuit, aprecierile criticului sînt mai curînd îngăduitoare, ponderate, în orice caz, dar în ciuda coeficientului uneori exagerat de bunăvoinţă, judicios distribuite în majoritatea cazurilor. Volumul *Fluturi de noapte* al Otiliei Cazimir aduce „o poezie sentimentală şi verbalistică, fie că se revarsă în lungi compuneri discursivo-invocatorii, fie că se rezolvă într-o lapidaritate epigramatică" *(Id.,* IV, 8, 1927, p. 108). Aceeaşi scriitoare nu are, în naraţiunile reunite în *Grădina cu amintiri,* „răbdarea de a privi viaţa pe o întindere mai mare şi un timp mai îndelungat. Atenţia este fugară, redacţia scurtă, redusă la forma schiţei sau momentului." (*Viaţa literară,* IV, 120, 30 XI 1929.) Versurile lui D. Ciurezu, din *Răsărit,* „se înfăţişează cu materie şi forme îndeajuns de noi, pentru a ne îndreptăţi să facem poetului începător o primire încă prudentă, dar plină de simpatie". „Cu scurtul său fluier haiducesc sau cu o frunză sonoră între buze, tînărul zicător, călare pe murgul baladelor noastre, este binevenit în soborul orăşenesc al literaturii române." (*Univ. lit.,* XLIV, 10, 1920, p. 159.) „Pitoresc şi plat, cursiv şi facil", romanul lui C. Ardeleanu *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa* atestă „însuşiri de observator şi de dramaturg" în virtutea cărora, cu toată „vetustatea" de concepţie, el „răsplăteşte în chip mulţumitor pentru truda de a-l fi citit" *(Sburătorul,* IV. 9, 1927, p. 120). I. A. Bassarabescu este caracterizat, în teme-

iul volumului *Un om în toată firea*, drept un „prozator în ton minor", „epigon al lui Caragiale", apropiat totodată și de Brătescu-Voinești, nu lipsit de „o notă personală de duioșie", un narator care „ne-a dăruit o literatură în felul ei remarcabilă" *(Sinteza*, I, 3-4, 1927, p. 30). Pozitiv sînt apreciate, în *Viața literară*, *Un prînz de gală*, cartea lui D. D. Pătrășcanu și *Hronicul măscăriciului Vălătuc* de Al. O. Teodoreanu, iar în *Vremea*: *Brațul Andromedei*, romanul lui Gib Mihăescu, scriere de o „veritabilă intelectualitate" *(Vremea*, III, 113, 15 V 1930), chiar *Glasuri în surdină*, roman de Eugen Relgis, „document interesant al unei intenții onorabile" *(Sinteza*, nr. cit.). Cărțile lui Damian Stănoiu, „scriitor original cu mult talent, spirit de observație și cursivitate stilistică", sînt „recomandate publicului" cu insistență. (*V. l.*, IV, 99, 5 I 29). Elogioase aprecieri acordă cronicarul scrierilor lui Ion Călugăru. „Structura povestirilor" din *Abecedar de povestiri populare* „e solidă și rămîne în picioare", cu toată aparența de „nesupunere totală față de dogmele curente ale prozei" *(Capricorn*, I, 1, p. 14). *Omul de după ușă* este o „cărticică (...) scrisă cu mult nerv, cu spirit", „una dintre cele mai bune ce s-au scris în ultima vreme" și care „dă d-lui Călugăru o fizionomie literară deosebită și precisă" *(V. r.*, XXIII, 11-12, 1931, p. 206). Cu deosebită generozitate sînt recenzate (uneori monoton și prolix) volume ale poeților tineri sau numai periferici. Culegerii *O picătură de parfum*, a lui Tudor Măinescu, criticul îi găsește un merit în faptul de a veni cu o „discursivitate și o eleganță foarte bine versificate, cu galanterie și spaniolism dulceag, cu spleen de tîrgușor moldovenesc" (*V. l.*, IV, 115, 26 X 29); versurile din *Pasteluri petrolifere* de Stelian Constantin îi apar ca „o încercare foarte onorabilă și simpatică de a exprima emoția vieții industriale" *(Id.*, IV, 119, 23 XI 29); în *Liniști și comori* de Ion Pogan descoperă „un suflet plin de discreții și suavități; de sentimentalisme inocente, cărora încearcă a le da o formă academică inteligibilă" *(Ib.)*, „inimoasele poeme" din *Priveliști și reverii* de Lucian Costin îl satisfac prin faptul că sînt „izvorîte dintr-o mare dragoste de țară și de trecutul ei" *(Ib.)*, lui Bazil Gruia îi concede că, *În țara toamnei*, „exprimă cu grație sentimentele oneste și delicate ale unui suflet cu o structură încă romantică" (*V. l.*, IV, 121, 7 XII 29). *Caravanele tăcerii* și *Stampele* lui I .Valerian le analizează ca și cum ar fi vorba de opere de

o valoare unanim recunoscută, stabilind că, în prima, „simțul cel mai dezvoltat (...) este (...) auzul", și exemplificînd aserțiunea abundent, și că în cealaltă „poetul are un puternic fior al vitalității, care, cînd nu este prea violent, comunică senzația soarelui, a sîngelui care circulă, sau teroarea întreruperii prin moarte și putrezire a acestor funcțiuni", pentru ca, în final, să conchidă, galant : „Dintre cei care vor citi cu interes versurile sale, d. Valerian nu are decît un inamic : pe prietenul din noi. Căci asprimea ce ni s-a cerut pentru a nu trăda sinceritatea amicală ne-a făcut să trecem cu vederea lucrurile bune ce s-ar mai fi putut spune despre acest tovarăș atît de prețuit tuturor, în lupta crîncenă, dar nobilă pentru ideal" *(Univ. lit.*, XLIV, 5, 29 I 28, p. 74). Nici măcar lui Ilarie Voronca, negat, în cursul celui de al patrulea deceniu, cu obstinație, „nu-i poate tăgădui (...) o delicată și voluptoasă uneori receptivitate senzorială, un simț al plasticei cuvîntului excelent și o aptitudine pronunțată de a ridica la rangul de material poetic orice percepție" *(V. l.*, IV, 114, 19 X 29). Dintre poeții tineri doar Camil Baltazar, viitorul său mare prieten (un timp !), se alege din partea lui Călinescu cu o recenzie mai dură. Poezia din *Cina cea de taină* ar suferi de pe urma absenței elementului „latin" al „fericirii umile, franciscane, de castitate și devoțiune", erotica baltazariană fiind „orientală, impură, gîndul elegiac, fraza plină de lamentațiuni" *(V. l.*, IV, 113, 12 X 29). De aici, desigur, afirmația poetului că G. Călinescu ar fi manifestat față de „poezia nouă" o tenace „opacitate" *(Rom. lit.*, I, 43, 10 X 32). Cu prozatorii, criticul e mai exigent, în sensul că „nu tace", cînd un roman sau o culegere de nuvele îi par eșuate. *Am ucis pe Dumnezeu,* romanul lui Carol Ardeleanu, îi lasă impresia de „ceva hibrid, penibil" *(V. l.*, IV, 121, 7 XII 29), *Madona cu trandafiri* a lui G. M. Zamfirescu „este mai interesantă (...) prin problema tehnică pusă decît prin realizare" *(V. r.*, XXIII, 11-12, 1931, p. 204), autorul fiind „cu mult mai prejos de intențiile sale" *(Id.*, 205). Emanînd „o inteligență vie și un umor inocent și rafinat", prozele lui Urmuz n-ar fi, totuși, decît „simple elucubrații premeditate, fără un sens mai înalt" *(Capricorn*, I, 2, 1930, p. 30). Acrimonioase sînt recenziile la unele cărți românești de critică, în speță la *Mișcarea literară* și *Opere și autori* de Pompiliu Constantinescu, cărora li se impută lipsa de „însușiri formale" *(Sinteza*, I, 2, 1927, p. 20), „o anume go-

liciune a stilului și elementaritate a observației" *(V. l.*, IV, 100, 12 I 29). Apreciază. totuși, „probitatea rece" *(Sinteza*, nr. cit.). De o entuziastă primire se bucură *Tradiționalismul lui Mihail Eminescu* de Al. Dima : „Iată în sfîrșit o carte scrisă într-un stil academic, cu argumentare limpede și curgătoare, cu o informație inteligentă și aport critic, cu o respirare largă a sufletului de la început pînă la sfîrșit" *(V. l.*, IV, 116, 2 XI 29).

Considerate din perspectiva realizărilor majore ale autorului, analizele călinesciene de cărți românești din anii 1927-1932 apar, și ele, ca simple exerciții, chiar dacă în multe dintre ele dăm de pasaje scînteietoare, ce anunță personalitatea viitorului critic de întîia mărime. Tot astfel micile sinteze și medalioanele. „Notele" prilejuite de apariția *Cuvintelor potrivite* — spre a cita articolul sintetic cel mai reprezentativ — captează centrul de foc al creației argheziene într-o imagine critică memorabilă : „Adevăratul cuprins al poeziei argheziene este (...) aspirația către cer, către lumină și nevăzut (...) D. T. Arghezi ne-a adus poezia monumentală și grea a zborului sufletesc către lumină, a angelicului fulgerător și melancolic, a tristeții mortale, dar turburate de neliniștea năzuinții, a singurătății astrale, dar extatice, fără eminesciana sugestie etică a tragediei omului superior" *(Sinteza*, I, 3-4, 1927, p. 2). Formulată magistral, caracterizarea se situează în rîndul propozițiunilor călinesciene antologice. În spiritul reacțiilor caracteristice și al modului de a gîndi creația românească istoric, proprii maturității lui Călinescu, este începutul articolului. Dezaprobînd practica raportării scriitorilor noștri, în chip unilateral, la autori străini, criticul, fără a nega existența unor influențe simboliste franceze, subliniază, „eminescianismul (...) indiscutabil, deși nu fundamental" al liricii lui Arghezi. Un procedeu ce vestește un aspect al metodologiei critice călinesciene viitoare e punerea viziunilor poetice în relație cu opere din domeniul artelor plastice : „Ca în pictura Renașterii, peisajul real se desfășoară cu perspective neverosimile îndărătul portretului muritor..." (*id.*, 3). Spectacolul apocaliptic din *Blesteme* este asemuit cu sceneria macabră din *Trionfo della morte* al lui Orcagna. Pulsația intelectuală nu-și menține însă pe tot spațiul „notelor" intensitatea pe care o atinge în paragrafele esențiale. Dinamică tot timpul, expresia e pe alocuri mai puțin viguroasă și personală, limbajul păstrează detritusuri de stil incolor, didactic,

unele formulări se mai resimt, chiar dacă foarte vag, de pe urma frecventării cîndva de către autor a seminarului dragomirescian : „Osîndiții purgatorului dantesc sînt copleșiți de căință pentru viața trăită jos și plini de tristețe că nu se pot ridica mai mult spre sferele superioare". „Problema religioasă din psalmi, într-o măsură discursivi, e pusă în termeni materiali. Îndoiala în existența divinului se naște din neputința de a «pipăi», de a avea sub ochi întruparea lui. Iar prezența supranaturală este simbolizată în apariția carnală a juriului de îngeri bătînd din aripi." (*Ib.*) Că personalitatea călinesciană mai avea încă de parcurs, în jurul anului 1930, numeroase experiențe pînă să ajungă la cristalizarea definitivă se poate dovedi și prin conținutul articolelor din această perioadă. Criticul e slujit de o intuiție promptă a valorilor (a unora, cel puțin), de o inteligență ieșită din comun, „care merge mereu la țintă", potrivit spuselor proprii despre... Aristarc, de „îndrăzneala de a considera obiectul din unghiul de vedere cel mai simplu" *(Ulysse, 23)*, dar o estetică proprie nu are, iar gustul său e departe de a fi pe deplin format. De aici, și nu doar din cauza „umorii inegale" *(Gîlceava...*, II, 674), o anume inechitate în distribuirea laurilor și aplicarea sancțiunilor. Propria dimensiune absolută și-o realizează Călinescu, încă din „anii de ucenicie", în articolele comemorative, în medalioane, în portrete. Cel publicat în 1928, în *Universul literar*, întru cinstirea memoriei lui Vasile Pârvan, mai cu seamă, se situează, negreșit, printre textele călinesciene imperisabile. Articolul debutează poematic : „Zilele acestea se împlinește un an de la moartea lui Vasile Pârvan, căruia soarta, ca și lui Achile, i-a vîndut gloria cu prețul vieții" — și rămîne poem pînă la sfîrșit. Un poem didactic. Un panegiric ce instruiește, înflăcărînd. Ideea pe care e construit este articulată paradoxal. „Oamenii mari în genere nu sînt *exemplari*. Nu-i poți lua ca pildă pentru năzuințî proprii. Geniul, întîmplarea stau la temelia gloriei lor. Iar acestea nu se pot imita." Pârvan este exemplar, *deși* a fost un om mare. Explicația ? „Pârvan avea o minte normală într-un suflet eroic." Vorbind mai concret : „Opera sa ni se înfățișează ca rodul colaborării între o minte exercitată în toate putințele ei, o voință neînfrîntă și o viață tragică, toate elementele umane în care vedem sporite propriile noastre condiții" (*Ulysse*, 38). Explicîndu-și aserțiunea în continuare, evoca-

torul recurge la procedeul plutarhian al „vieților paralele". („Istoria ridicării lui Pârvan, zice Călinescu, într-un alt articol, înflăcărează ca o viață plutarhiană" — *Gîlceava...*, I, 41). „În Pârvan — scrie panegiristul — tinerimea și-a găsit idealitatea sa exprimată, și dacă nu fiecare este în stare să devină un Pârvan, fiecare vede în el o pildă, adică o formulă la care ar putea ajunge, dacă ar voi să facă aceleași renunțări. Într-un cuvînt, viața lui Pârvan stîrnește optimism și încredere în facultăți normale ale spiritului, în vreme ce față de d. Iorga emulația devine fără nădejdi. Ceea ce impresionează la Pârvan este voința eroică de muncă fără să aibă capacitatea ei. Pentru d. Iorga, minte fenomenală, munca este odihnă a spiritului, grație, formă minimă de efort. Pentru Pârvan munca este asceză, înfrîngerea unui trup șubred, luptă îndîrjită pentru atingerea unui țel, filosofie a vieții. De aci și înrîurirea sa." (*Ulysse*, 39). Schițîndu-i portretul moral („Vasile Pârvan este un ambițios, dar nu un vanitos. El nu leagă vreo satisfacție de elementele operei sale. Sufletul său este încordat către obiectul final"), Călinescu luminează implicit suportul etico-filosofic și rădăcinile sociale ale forței sufletești proprie autorului *Geticei*: „Spirit sănătos de țăran, el are cu o conștiință mai înaltă ideea tragicului omului în univers și un respect pentru conștiința umană ce-l duce la un cult al amintirii" (*ibid.*). Ideea „permanenței prin amintire" fiind una din coordonatele gîndirii lui Vasile Pârvan, evocatorul o reliefează puternic, înfățișîndu-l pe marele învățat drept „un om cu criterii postume", pentru care „viața este comemorare". „Viața nu-l bucură în sine, ci ca mijloc de ridicare a unui monument. Nu vrea s-o risipească. Se ucide ca s-o poată folosi și pe pragul morții are mulțumirea de a ști că nu va pieri cu totul." (*Ibid.*, 40.) Încheierea e în genul acelora ale unora dintre portretele de „oameni care au fost" create de N. Iorga: „Cu Vasile Pârvan țara noastră a pierdut una dintre cele mai de seamă personalități pe care le-a dat vreodată. Pierde mai cu seamă o înaltă expresie a energiei și adîncimii sufletești autohtone (ea, care s-a bucurat în genere de genii sclipitoare, dar de temperament indolent oriental) tocmai în clipa în care, dezamăgită de prea multe minți sclipitoare, simțea nevoia unui suflet mare." (*Ibid.*, 41.)

Aproape de ceea ce avea să devină este G. Călinescu, în tinerețe, și în unele articole teoretice, în articole de atitudine în general, cu deosebire în cele de atitudine polemică. Atunci

cînd motorul ce o declanșează este mînia, inspirația călinesciană se ridică la temperaturi considerabile. Principala proprietate individualizantă a gîndirii criticului este aceea de a converti ideile în reprezentări plastice, în proiecții fremătătoare ale pasiunii intelectuale. Servind lui E. Lovinescu, în contextul polemicii dintre ei pe tema „sincronismului" și a „imitației", *O lămurire*, Călinescu își „clarifică gîndul prin imagini". „Zece orologii — scrie el — pornite deodată la ora unu sînt sincronice în orice moment. Fenomenul se explică printr-un ritm intern identic. Nimeni nu va spune că cele nouă ceasuri au pornit imitînd pe primul. Nu vom studia deci influențele din afară ale primului ceas asupra activității celorlalte. Dacă însă facem ca fiecare ceas să pornească în alt moment, ele vor merge în același ritm intern și echivalent. În *absolut*, orele 12 de la toate sînt contemporane, reprezentînd aceeași distanță parcursă. Zece meri dau fructe. Devenind mature, în aceleași condiții de climă, merele vor cădea în virtutea aceleiași legi interne, relativ în același timp. Nimeni nu va zice că merele, căzînd, *imită* pe primul măr desprins de creangă. În clime diferite, merele vor cădea în momente diferite. În absolut căderea lor este sincronă" *(Gîlceava...*, I, 25). În *Valoare și ideal estetic*, susținînd că există o permanență a valorilor „în limitele relative ale umanității", criticul își încheie demonstrația astfel : „Spiritul nostru creator nu vrea să construiască fără încrederea — fie și iluzorie — în temeinicia lucrului său (...) Cînd noi simțuri vor sparge formele de azi ale percepției, cînd limba noastră nu va mai cuprinde expresii pentru noi fioruri înfricoșătoare și turburi, cînd trupul nostru va cădea șuierător pe pămînt, se va întinde împăroșat printre ierburi și-și va înfige rădăcini crispate în pămîntul îmbătrînit, atunci de-abia cuvintele noastre sonore și suave vor rămîne semne inutile într-un univers întunecat" *(Pr....*, 199). Cînd nu apelează la imagini, criticul își colorează discursul prin alte mijloace. În articolele manifest polemice : prin vervă malițioasă, prin ironie, sarcasm, parodie, persiflare, sau numai prin vehemența tonului, printr-o puternică accentuare afectivă a ideilor. „Trecem — zice, de pildă, în *Invazia adolescenților* — printr-o fază de neseriozitate culturală umoristică. Sîntem terorizați de tipul «mucosus». Acesta te întreabă de vîrstă și-ți dă un respect invers proporțional cu numărul de ani. De munca ta nu te întreabă nimeni." (*V. l.*, IV, 100 12 I 29.) În *Fronda copiilor*,

indignarea ia calea interogației și a mirării strategice : „...Și, în sfîrșit, pe cine vor să dărîme bravii noștri misionari ? Decrepitudinile oficiale ? Autoritățile nezdruncinate de secole ? Nu, domnule ! Vor să surpe gloria viitoare a celui mai tînăr poet, Tudor Arghezi, sau să înlăture de la reviste bătrînii de 30 de ani care de-abia acum încearcă să-și dea măsura puterilor." (*Id.*, IV, 102, 2—16 II 29.) Angajat, în 1929, într-o dispută, pe care o califică pînă la urmă „nerodnică", cu Vladimir Streinu, criticul sfîrșește prin a parodia stilul artificios și ostentativ neologistic al preopinentului : „Sînt așadar dolent că d. Streinu lăsă predilect gîndul său infuz în mareele incoherenței, lipsindu-l de ordonanța și regisura facultății sale raționcinante, spre turmentul nostru, prin idiosincrasie, aderent intelectualismului, deși adăpostit comod sub dogma tutelantă pentru care încercăm o mare... soluție de continuitate" (*ibid.*, IV, 106, 30 III 29). Remarcabile rezultate literare obține polemistul, cu instrumentele persiflării, în *De disparitione angelorum*. Constatînd că „o predilecție, inexplicabilă într-un fel, pentru îngeri a cuprins pe toți ortodocșii", el nu face în continuare, un timp, decît să spicuiască din *Gîndirea* versuri în care îngerii execută felurite lucrări umane mai mult sau mai puțin prozaice și să învedereze prin explicații caricaturizante grotescul situațiilor. La un moment dat întrerupe citațiile, spre a comenta : „Cu vremea, așadar, îngerii au umplut cu întrariparea lor întreaga viață civilă și nu e de mirare ca într-o zi năvala lor să fie integrală. Vom găsi atunci alături de noi, trăgînd velința patului, un înger culcat cu capul în umerii aripilor imense ; în grădină, îngerii vor stropi florile, tramvaiele vor fi conduse în fîlfîit de o mie de aripi duble de îngeri și, întinzînd flacăra a două săbii în umbra albă a aripilor, vor opri, ca în desenele lui Demian, circulația bulevardelor frecventate de îngeri. Această suprapopulație angelică a început să neliniștească chiar pe d. N. Crainic, care, speriat de consumația prea mare de crini și vin euharistic, s-a pus să-i împuște haiducește : Vremea e cruntă, tineri poeți, / Vinul venin, crinii scaieți, / Sufletu-n piatră stratificat, / Îngerul slavei cade — împușcat" (*Capricorn*, I, 1930, p. 2). Badineria continuă pe acest ton. Cînd scrie pamflet, criticul părăsește sfera ideilor, spre a practica atacuri *ad personam*, cultivînd portretul caricatural, șarja groasă, injuria suculentă. Neposedînd rafinamentul lui Arghezi, el izbutește, totuși, să se men-

ținã în limitele literarului, grație mai cu seamă umorului intelectual de speță rabelaisiană, rezultat din etalarea unei erudiții provocatoare de ilaritate, precum în *Cîți îngeri sînt în cer* sau, mai ales, *Despre preacuviosul mucenic, întocmai cu apostolii, Nichifor*. Procedeul, în acest din urmă articol, e invocarea unui imens șir de mucenici, și de sfinți îndeobște, în scopul învederării faptului că modul de viață al „starețului *Gîndirii*" se găsea la antipodul ascezei monahale. Declarînd a se teme „ca d. Nichifor Crainic, prin arătările sale prefăcute, onctuoase și pline de ispite lumești, să nu fie însuși Necuratul, venit, cum se întîmplă adesea, în chipul umbrei lui Isus sau a apostolilor săi", polemistul pretinde, spre a-și retrage bănuiala, dovezi contrare palpabile. Urmează pomelnicul : „Cînd dară d. Nichifor Crainic se va întinde în pat înroșit de fier și cărnurile sale groase topi-se-vor cu sfîrîit și va zîmbi de fericiri asemeni Sfîntului Mucenic Evlampie, compunînd versuri întru slava Domnului ; cînd mestecînd vin, untdelemn și oțet laolaltă într-un burduf le va turna pe rînd neîmpreunate și va arunca stînci mari în văzduh asemeni sfîntului Erarh Averchie ; cînd insul său brun se va acoperi de zăpezi strălucitoare asemeni trupului Sfintei Mucenițe Eulalia : (...) cînd, privind prin pod cu gînduri necurate în cămările fecioarelor, se va fi cuprins, asemeni Cuviosului Partemutie, de duh creștinesc și privirea-i spurcată va cădea căită la picioarele goale ale fecioarei ca un pîlc de crini și de zăpadă ; (...) cînd, în sfîrșit, i-ar răsări aripi la subsuoară și crini între degetele picioarelor și sfîrcul țițelor s-ar face feștile aprinse de lumînări (...) — atunci abia am crede că însuși Duhul Sfînt sălășluiește întru făptura sa și că nu este înșelătoare nălucirea a Celui Veșnic Negru ! Atunci, și nici atunci !" *(Gîlceava...*, I, 82—5.)

Relativ la eseurile sale din *Gîndirea*, G. Călinescu afirmă că „erau simple fantezii literare" *(Ist...*, 840). Totuși, fragmente masive din ele au intrat în *Istoria literaturii române !* Realitatea e că doar ambalajul acelor articole este de „fantezie", al unora, mai precis ; substanța nicidecum. Substanțial, ele sînt veritabile studii critice, construite eseistic. Dacă *Sub masca lui Vasile Pârvan*, articol ce impune prin măiestria portreturii, putea fi scris și de un creator necritic, sub „divagațiile" în jurul personalității lui Mihai Ralea, sub confesiunile dialogate cu privire la literatura lui I. Teodoreanu, sub faldurile cu fîl-

fiiri poematice ale frazelor mătăsoase din eseul despre Lucian Blaga, sub aripile grele ale onirismului din cel privitor la poezia lui Nichifor Crainic, dăm de caracterizări, de observații, de relații ce nu pot proveni decît de la un lector profesionist, cu pregătire de specialitate. Nelimitîndu-se să articuleze impresii, Călinescu le caută îndreptățirea obiectivă, le validează prin analiză, le verifică temeinicia confruntînd (deși nu sistematic) scrierile examinate cu opere din literatura universală. Pretinsele „elemente clasice ale inspirației rustice" din *Pașii profetului* sînt relevate printr-o „alăturare" a unor motive din acest volum „de bucolica virgiliană". Analogiile sînt exterioare, în fapt, însă ele servesc drept termen de comparație menit să învedereze caracteristicile de ordin stilistic ale următoarei culegeri blagiene, *În marea trecere*. „Divagațiile" ce compun articolul *Mihai D. Ralea* se sprijină pe cîteva propoziții critice capitale, ce definesc specificitatea eseisticii doctrinarului, din perioada interbelică, al *Vieții românești* mai sugestiv decît tot ce s-a scris despre el, în epocă de către alții. Prin oroarea sa de „critica așa-zisă estetică, adică formală", practicată de „persoane cu suflet blazat", și care uzează de „metode specific senile", prin preocuparea de „luminare a esteticului prin idei", Ralea este „criticul tinerimii". Necăutînd „să dovedească frumosul", mulțumindu-se să „lumineze pe dinăuntru" „opere a căror valoare este în genere neîndoioasă", „să facă din ele exemplificări strălucite ale vreunui adevăr psihologic, social sau chiar fiziologic", autorul *Perspectivelor* „ne dă o radiografie a operei, prin care rostul fiecărui organ devine mai lămurit" *(Gd.*, VIII, 10, 1928, p. 413). Încins de „entuziasm ideologic", eseistul „aleargă în sus și în jos în istoria culturii, merge circular prin toate domeniile cugetării, prinzînd obiectul într-un păinjeniș des de relații. Apoi, întocmai ca un păianjen greu de toamnă, se așează în mijlocul rețelei, în centrul celei mai largi noțiuni." Multiplele achiziții „din toate direcțiile culturii", de care sînt încărcate articolele sale, fac din Ralea „un mare colportor". Ce-i lipsește este „ingenuitatea în fața artei". Totul la el „este limpede, totul se explică". Dar „uneori, rolul criticii este tocmai de a înlătura inteligibilul, pentru a pregăti clipa mutei adorații" (*id.*, 114). Ezitant, în articolul despre I. Teodoreanu, în ceea ce privește judecata de valoare (de unde și structura dialogică), criticul reconstituie în schimb fără trac atmosfera *Medelenilor* și caracterizează personajele

cu o siguranță de sine perfectă. „O mare undă de tinerețe trece (...) peste adolescența eroilor lui Ionel Teodoreanu. Ei au o veselie zgomotoasă, comunicativă, senzuală, o vervă nesecată și o inventivitate verbală enormă." Adulții „trec discreți ca niște umbre, spre a nu turbura visul copiilor, dar trăiesc. Ei sînt vii într-un gest, într-un cuvînt, în sfîrșit printr-o consecvență ocultă, dar veșnic prezentă" (*ibid.*, VIII, 1, 1928, p. 34). De un studiu în accepția plenară a termenului, fără literaturizări, beneficiază Hortensia Papadat-Bengescu. Proza de creație obiectivă a autoarei *Femeilor despletite* e văzută ca „expresia cea mai materială a ororii de încrucișat" și, ca atare, ca o producțiune artistică în care nu „ni se înfățișează" (cum pretindea Lovinescu) „icoana vieții noastre orășenești" *(Ibid.*, VII, 11, 1927, p. 312). Exprimînd „sentimentul etnicului sub forma observației sociale și satirice" *(Ib.)*, romanele din ciclul Hallipa (apăruseră doar primele două) reprezintă „literatura tainelor de alcov, a clevetirilor și a insinuărilor calomnioase". Societatea zugrăvită în paginile lor „se află la un nivel educativ superior", dar„ sufletește ea se coboară sub nivelul unei umanități normale, în care umbra e străbătută cu fascicole de lumină" (*ibid.*, 311). Scrise în 1927—1929, eseurile din *Gîndirea* relevă un critic în esență format, dar viețuind încă în simbioză cu poetul ce nu se resemna să se retragă în anonimat, și cu prozatorul virtual.

La *Adevărul literar și artistic* și la *Viața românească*, în perioada codirectoratului, G. Călinescu și-a propus, după toate semnele, să desfășoare, în cadrul cronicii literare, o activitate de critic „obișnuit". Nu fără a se considera „creator", totuși ! Dealtfel, fie spus în treacăt, antinomia critic creator—critic „obișnuit" (sau „profesionist") e foarte relativă, foarte arbitrară. Ce-l împiedică pe criticul deținător al unei rubrici permanente să profeseze, dacă are talent, critica „creatoare" ? Critic „obișnuit", el poate foarte bine să fie, ca atare, și critic creator. Calitatea de profesor, de medic, de inginer „obișnuit" nu exclude cîtuși de puțin posibilitatea că deținătorul să fie un savant genial. De ce unul care scrie literatură mediocră și totodată critică fadă să fie recunoscut critic „creator", iar un altul, absorbit cu totul de critică și practicînd-o cu talent superior, să treacă drept critic fără facultăți creatoare, steril ? A condiționa acordarea calității de poet doar cui acceptă să

scrie și articole și a obliga criticul să scrie literatură e o practică de tip administrativ în esență (dar, ce-i drept, deosebit de interesantă, și ca idee și ca experiență efectivă), asemănătoare, *mutatis mutandis*, aceleia din cenaclul lui Mihail Dragomirescu, unde opere „de talent" erau transformate, pasămite, în „capodopere" prin intervenția „criticii active", care insufla autorilor „genialitate creatoare". Cam puerilă, ușor ridiculă, dacă o considerăm în abstract, trecînd cu vederea doza de umor ce va fi prezidat la instituirea ei, această practică, introdusă, precum s-a văzut, la *Jurnalul literar*, și-a avut, în momentul respectiv, marcat de proliferarea inculturii în lumea literară, rostul ei, și, în orice caz, prezintă interes ca manifestare a spiritului călinescian.

De unde rezultă că titularul rubricii „Cronica literară" din *Adevărul literar și artistic* se voia critic în accepția consacrată a termenului ? Din întreg felul său de a fi, în spațiul respectivei rubrici, și, explicit, din numeroasele profesii de credință, articulate ca atare sau insinuate în o seamă de cronici. Cea tipărită în numărul din 14 mai 1933 e cea mai edificatoare. Ideea ei centrală este aceea că trebuie făcut distincție între critica literară și „o simplă recensiune". „Criticii propriu-ziși", afirmă Călinescu, „nu se-ocupă decît de operele de o valoare sau de o notorietate evidente și atunci, se înțelege, elogiul sau negațiunea devin de o mare greutate". Recenzenții înregistrează, pe cît e posibil, totul. Într-o vreme revistele ar fi publicat numai critică, criticul numărul unu, al cărui cuvînt, însoțit de publicarea în revista pe care o dirija, însemna pentru un autor consacrarea, fiind Ibrăileanu. Timpul lui G. Ibrăileanu trecînd, presa literară a ajuns să fie „dominată aproape numai de recensiune". „Recensiunea", este de părere Călinescu, „are scopul ei precis (...) Ea e obligată să dozeze în așa fel lauda sau reprobarea încît să nu dăuneze evoluției posibile a unui scriitor. Căci a face observațiuni prea aspre unui tînăr într-o revistă de mare tiraj înseamnă, nici mai mult nici mai puțin, să-i pui plumb în aripi și să-i înstrăinezi editorii și cititorii, fără încrederea cărora un tînăr nu poate crea. Într-o cultură cu presă literară organizată, recensenții se folosesc de termeni blînzi și discreți (...), iar critica, fără să se amestece decît în cazurile hotărîtoare, explică cu căldură

noile fenomene sau respinge cu violență falsele glorii." Aceeași opinie asupra recenziei o va avea și mult mai tîrziu, în 1947. Rostul ei „ar fi să informeze asupra mișcării literare, în scopul de a ușura clarificarea cititorilor și alegerea cărților" *(Lit. n.*, 23). Trecînd peste caracterul evident arbitrar al disjuncției, drept ce se considera G. Călinescu pe sine însuși : „critic" sau „recenzent" ? Recenzent, fără îndoială. Un fel de critic stagiar, cum s-ar spune. Cu toate că, în continuare, sforțîndu-se să argumenteze că nu poate judeca drept creația cine nu se afirmă și în alte domenii decît acela al „specialității" stricte, se referă, constant, la „critic" ! În definitiv, nu termenii în sine au importanță. „Recenzent" sau „critic", cronicarul *Adevărului literar* își asumă, declarat, îndatorirea de a „recenza" *toate* cărțile primite. Și chiar le recenzează. Pentru prevenirea oricărei neînțelegeri, dă în mai multe rînduri lista volumelor sosite la redacție, anunțînd că le va consemna doar pe acelea. (Identic procedează la *Viața românească*, în 1933, cînd își asumă însărcinarea de-a se ocupa de partea literară a revistei.) Specificînd, într-o notă, că „deținătorul acestei cronici are obligația de a recenza *numai* operele depuse în acest scop la redacție" (s.n.) *(Ad. l.*, XII, 631, 8 I 33), Călinescu își prevenea cititorii (inclusiv pe autorii nerecenzați) că nu avea ambiția de a da graficul exact, complet, al mișcării literare, și cu atît mai puțin de-a așeza definitiv operele la locul cel mai potrivit fiecăreia pe scara de valori. Ba chiar „zîmbește la meseria exclusivă de judecător literar" (*id.*, XIX, 895, 30 I 38). „Cronica" (pe care n-o diferențiază de recenzie) are, în concepția lui „scopul bine determinat de a statornici întîia impresiune, asemenea unui concurs eliminatoriu" (*Ulysse*, 257). Scriind cronică (recenzie), criticul ne-„profesionist", lipsit de „vocație pentru acest gen", face (și o face cu pasiune !) „critică modestă și instruită", ...„profesionistă". Cum ?

Spre a putea stabili cum o face, trebuie văzut mai întîi ce recenzează. De toate ! Tot ce vine la redacție. Și nu numai scrieri de calitate. Nici numai cărți de literatură. Recenzează tot soiul de tipărituri : lucrări de pedagogie, sociologie, psihologie, memorialistică de toate soiurile, studii cu caracter teoretico-ideologic, monografii de artiști, culegeri de felurite documente, monografii de localități, scrieri de uz didactic, studii de istorie, de antropologie, sinteze (și nu doar sinteze) lingvistice. Recenziile acestea nu sînt deloc mai puțin intere-

sante decît cele consacrate operelor de ficțiune sau de critică literară. Ba, în destule cazuri, chiar din contră. De fapt, nu sînt recenzii. Sînt mai curînd (nu toate, desigur) articole pe cîte o problemă, mici eseuri, mai precis, de felul multora din cele publicate (în *Adevărul literar și artistic, Vremea, Lumea)* la „Cronica mizantropului". Însă mai lungi. Spirit de o extraordinară mobilitate, avid de a străpunge și traversa totul, mișcat de o curiozitate intelectuală insațiabilă, Călinescu este, prin excelență, cărturarul cu orizont vast, principial ilimitat, opus specialistului încastrat într-o singură disciplină. El a avut, înainte de orice (în afara specialității), o temeinică pregătire istorică, dovedită în lucrările în italienește privitoare la propaganda catolică în țările românești, valorificată apoi în felurite alte scrieri, îndeosebi în *Opera lui Mihai Eminescu.* Ca istoric, și mai cu seamă ca literat, nu putea să nu fie familiarizat și cu domeniul lingvisticii. „Tot ce se atinge de filologie în general și de problemele gramaticii în special", scrie undeva, este „de competența criticului literar" (*Ulysse,* 403). Nevoia de a stabili filiații, de a determina prin raportări multiple specificul operelor literare analizate, l-a orientat nu numai spre istoria literaturii universale, ci și spre istoria artelor. Aceeași necesitate interioară de „a ști pe ce lume literară se află" i-a impus inițierea în filosofie și în toate disciplinele învecinate (pedagogie, psihologie, sociologie, politologie), în toate ramurile culturii umanistice. Pentru înlăturarea oricărei denaturări, se cuvine a preciza că nu e cîtuși de puțin vorba de o acumulare diletantistică de cunoștințe eteroclite. G. Călinescu a fost, în sensul cel mai nobil al noțiunii, ceea ce Tudor Vianu numește „specialistul cu orizont" *(Jurnal,* E. p. l., p. 318). Scriind despre gramatici, despre studii de psihologie, despre indiferent ce cărți din afara sferei sale de preocupări imediate, el le consideră din perspectiva literatului. Nu coboară la micul amănunt, nu se încurcă în chițibușării de „tehnică a muncii științifice", ce stîrnesc atîta pasiune și, nu rareori, atît de năpraznice patimi în rîndurile „specialiștilor" mărginiți, ci își „limitează recenzia la determinarea sensului general" *(Ul.,* 380) al cărților despre care vorbește. Cutare tipăritură „i-a trezit o mulțime de gînduri" (*id.,* 320). Articulîndu-le, „recenzia" sa devine o meditație incitantă, un text de sine stătător, antrenant ca atare, indiferent de pre-text. Lectura unei broșuri despre Antoine Meillet a lui Al. Rosetti,

spre exemplu, îi prilejuieşte o mică admirabilă cozerie pe tema „sociabilităţii" intelectuale. Constatînd că broşura „nu e decît un necrolog", „recenzentul" vede în obiceiul de a se scrie şi tipări asemenea compuneri „veneraţia în primul rînd, dar şi acea educaţiune de corp universitar, acea sociabilitate" care, în o seamă de discipline, între care, la loc de frunte, lingvistica, „face cu putinţă congresele şi publicaţiile omagiale", de neconceput (zice Călinescu, exagerînd, însă nu denaturînd) în lumea literelor, unde „doi scriitori români nu se pot întîlni din cauza dificultăţilor de *préséance*". În lingvistică, notează cronicarul, în aceeaşi ordine de idei, „contribuţia unuia depinde atît de mult de contribuţia celorlalţi", „atît de puţin se poate spune care să nu fi fost spus şi de ceilalţi", „progresul e în funcţie de corp" într-o asemenea măsură încît această ştiinţă „e simbolul însuşi al parţialităţii cunoştinţelor noastre" (*id.*, 320—321). Trecînd după asta la caracterizarea (în temeiul datelor oferite de broşura lui Al. Rosetti) a lui Meillet, G. Călinescu îi schiţează portretul intelectual în cîteva fraze inspirate : „Meillet, un fel de Hasdeu mai sistematic, era un comparativist vast, care a lucrat în domenii ce înspăimîntă : indo-europeană, armeană, iranică, tokharică, slavă, limbi germanice, clasice şi moderne. Erudiţie poliglotă, cum o aveau cîteva fenomene în secolele trecute, dar acum în cele mai exacte linii. O astfel de ştiinţă denotă un caracter înalt romantic, o puternică imaginaţiune. Există o fantezie şi un entuziasm al marii erudiţii care se exprimă cuneiform. Renan era din această rasă. Pentru a putea să urci pînă în culmea unei atari erudiţii îţi trebuie o febră hugoliană..." (*Ibid.*, 321.) Cronica la două cărţi semnate de C. Balmuş *(Rutilio Namaziano, l'ultimo poeta di Roma* şi *Tratatul despre sublim*, traducere) debutează cu foarte ascuţite (pînă la injustiţie) consideraţii critice cu privire la stadiul studiilor clasice în România, prilej de a semnala demagogia facil naţionalistă („şovinismele de vorbe goale") a momentului, în contrast comic şi dezolant cu lipsa preocupării din partea oficialităţilor de a facilita crearea unei baze pentru înflorirea culturii naţionale. Sîntem, scrie Călinescu, sarcastic, „geantă latină", „mîndri de originea noastră ilustră şi gata oricînd să luăm în deşert numele lui Caesar şi al lui Traian. Totuşi, şi deşi avem o statuie a lui Ovidiu la Constanţa, nu avem măcar o bibliotecă în care clasicii romani să fie traduşi cum trebuie. Românul cult nu

știe despre Roma mai mult decît Badea Cîrțan." (*Ibid.*, 279—280.) Eseiștii de formație teologică de la *Gîndirea,* mai zice criticul, între altele, fac mare caz de ortodoxism, însă „nici un erudit al bisericii n-a sărit la polemicile lui Irineu împotriva ereticilor și la *Philosophoumena* lui Ipolit", „discuțiile pro și contra factorului religios în cultură" mărginindu-se „la simple considerațiuni generale scoase din marea carte a locului comun" (*ibid.*, 280). Lipsite de profunzime, reflexiile suscitate de cartea lui H. Sanielevici *În slujba Satanei ? !...* sînt stimulative, totuși, iar raportarea megalomaniei autorului la aceea a lui Schopenhauer și a efervescenței lui pamfletare la patosul fulminant al unora dintre articolele eminesciene — instructivă. Revelatoare pentru spiritul călinescian sînt, în cronica la *Pătrar de veghe,* memorialul de călătorie al arhitectului G. M. Cantacuzino, considerațiile preliminare, relativ la arhitectură în genere. Ele prefigurează viitoarele numeroase articole pe această temă și totodată concepția estetică a personajului central din *Bietul Ioanide :* „Noua arhitectură strict geometrică, fără «coloare», este mai aptă să readucă sensibilitatea la punctul de vedere elin. Modernismul, chiar exagerat, vindecă de baroc și mai ales de acel baroc român care se chema odată stil național..." (*Ibid.*, 399.) S-ar putea crede că G. Călinescu recurge la divagații, că operează digresii spre a se eschiva de a lua în dezbatere problemele concrete ridicate de cărțile comentate. Realitatea nu e aceasta. Generalitățile introductive nu sînt fără legătură cu substanța acelor cărți și sînt întotdeauna urmate de observații asupra conținuturilor concrete din paginile parcurse, de discutarea problemei centrale, cînd o asemenea problemă există. Microeseuri, recenziile includ și... recenzii ; recenzii propriu-zise. După epuizarea opiniilor de natură teoretică privitoare la arhitectură, cronicarul analizează *Pătrar de veghe* în sine, din punct de vedere estetic. Unele dintre observații posedă valoare de-a dreptul normativă. Toate, dealtfel, sînt centrate pe următoarea, vrednică de a fi memorată de toți acei ce scriu jurnale de călătorie : „Cînd un arhitect ori un arheolog este zguduit în fața unui monument străvechi, cel mai simplu și mai sigur mijloc de a crea, adică de a simboliza zguduirea este de a nu ieși deloc din sfera preocupărilor sale stricte, adică de a nu face literatură. Trebuie să se urmeze aici tactica romanului polițist englez. Toate exclamațiile din lume nu vor fi în stare să stîrnească chinui-

toarea curiozitate pe care o trezește raportarea aparent prozaică a pregătirilor pe care un arheolog le face ca să deschidă un mormînt. Dacă d. Cantacuzino și-ar fi văzut de treabă ca arhitect, murmurînd cifre exacte, notîndu-și pas cu pas observațiile de specialist, atunci aceste mișcări ar fi produs curiozitatea noastră și paralel ne-ar fi introdus în emoția d-sale." (*Ibid.*, 400—401.) „Coloare veritabilă", susține Călinescu, „au numai ideile", nu fără a recunoaște că „evident, și pitorescul are posibilitățile lui", dar atrăgînd atenția că „pentru asta se cere un talent extraordinar", de forța aceluia al lui Chateubriand sau „măcar" al lui Renan, și întrebîndu-se retoric: „cine are azi, nu în România, dar în Europa, acest talent?" (*Ibid.*, 401). Greșit este, mai ales, apreciază criticul „a zugrăvi Orientul cu mijloacele Orientului". Procedînd astfel, „cădem într-o prețiozitate ceremonioasă, într-o ploaie de epitete care nu cuprind nimic (*ibid.*, 402). Și exemplifică, citînd din cartea lui G. M. Cantacuzino. Lectura primului volum din *Istoria limbii române* de Al. Rosetti îi prilejuiește reluarea ideii despre caracterul funciarmente latin al limbii noastre pe care o enunțase anterior, în cronica la *Manualetto romeno* de Ramiro Ortiz. Remarcînd seriozitatea documentației, recenzentul constată cu satisfacție că, împlinind fundamentala, dar neterminata *Histoire de la langue roumaine* a lui Densusianu, cartea lui Al. Rosetti „înlătură teoria mixturii (latină, slavă), satisfăcînd și sentimentul nostru național și, în același timp, știința". Acea teorie „era tot ce putea fi mai absurd și se încurca în dozaje arbitrare de elemente", neținînd seama de faptul că „o limbă e un fenomen natural, care merge mereu înainte, cum merge omul, care e mereu el, fiind, totuși, material, celular, altul" (*ibid.*, 365). Relevînd, în continuare, diferențele de ordin metodologic, și nu numai, dintre *Istoria* lui Rosetti și aceea a lui Densusianu, „ale cărei linii, în chip firesc, sînt urmate", cronicarul o face cu o pricepere în materie ce-i confirmă întru totul specificarea că, dată fiind natura studiilor efectuate mai demult, trecuse și el „prin încăperea în care stă astăzi d. Al Rosetti" (*ibid.*, 360). O altă lucrare de lingvistică, *Gramatica limbii române* de Iorgu Iordan, declanșează verva speculativă a lui G. Călinescu și cronica se umple de remarci și disociații scînteietoare. „Limba", afirmă criticul, în spiritul gîndirii lui F. de Saussure, „nu există (...) decît ca o abstracțiune științifică". Există doar *vorbirea.*

„Limba este dicționarul. Textul mort al unei drame jucate. (...) Între limbă și între vorbire este raportul dintre eleganța unui om și dulapul cu haine. Hainele sînt scoase din dulap, dar realitatea lor formală începe odată cu purtarea de către un individ anume." Exemplificările dau ideilor cel mai viu colorit. „Cînd zic : *Monșer, femeia asta mă oripilează !*, în limbă, recte în dicționar, cuvintele *monșer* și *oripilează* nu se află. Puristul va putea observa că vorbesc rău, folosind franțuzisme, care de fapt sînt curate cuvinte franceze. Dar în vorbire totul e românesc, totul e plin de un umor ce ar dispărea pe dată ce am traduce și restul în franțuzește". Cît privește gramatica, „hotărît, ea este a vorbirii", și nu a limbii, „întrucît limba nu are nici o realitate", și „cum vorbirea e proces, nu există o gramatică unică, ci o istorie a gramaticii, ca aspect al vorbirii din care contimporanul reține ultimul moment" (ibid., 406). Statuînd normele vorbirii într-un anume moment istoric al evoluției sale, și vorbirea fiind instrumentul gîndirii, „gramatica nu este decît un capitol al logicii". Meritul lui Iorgu Iordan, stabilește cronicarul, după ce emite alte și alte considerații, e de a-și fi conceput manualul tocmai în acest spirit. „Avem de a face cu o gramatică de gînditor, de filosof al limbajului, care pornește de la un concept de limbă științific, nu metaforic, spre a ajunge la niște reguli care sînt observări ale actelor de vorbire și proceselor de gîndire, considerate în complexitatea organică a limbii române, ca vorbire a românilor" (*ibid.*, 408). În cuprinsul amplei cronici la *Psihologie și viață* de Mihai D. Ralea, criticul întreprinde o rapidă incursiune în domeniul concepțiilor psihologice din secolul nostru, de pe urma căreia rezultă în special o foarte edificatoare prezentare a gestaltismului și enunțarea unor idei ce vor fi dezvoltate în *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, urmată de analiza (magistrală) a principalului studiu din volum, *Problema inconștientului*. Nesubscriind la teza lui Ralea, după care „inconștientul e o deprimare, o cădere dintr-o fază sufletească superioară și recentă într-o stare primitivă și veche, cădere datorită oboselii centrilor nervoși", Călinescu e de opinia că „de fapt, inconștientul nu există decît ca o abstracțiune metodologică, el e factorul ce trebuie presupus spre a înțelege conștiința. Atît, și nimic mai mult". Explicitîndu-și aserțiunea, el și-o anulează într-un fel, căci ceea ce susține consună întrucîtva cu teoria blagiană a in-

conștientului : „Inconștientul uman e o magazie dovedind bogăția activității cerebrale și cuprinde forme superioare de activitate. Inconștientul e un corelat avînd exact valoarea vieții conștiente." (*Ibid.*, 385). „Conștient și inconștient" sînt „fețele aceleiași planete luminate de soare numai pe o parte, nu poți să cazi dintr-o parte în alta" (*ibid.*, 386). Deosebirea, opoziția chiar, constă în aceea că în timp ce Blaga atribuie inconștientului structură „cosmotică" și „categorii", pentru Călinescu el e mai curînd o absență, un efect, presupus, al întunecării ecranului conștiinței. Nu însă „o nevroză", cum crede M. Ralea. Unele propoziții anticipează o teză (...„chomskiană" *avant la lettre)* din *Sensul clasicismului :* „...experiența nu este deloc necesară psihologului practic. Un Balzac se naște cu experiență. Tot ce putem cunoaște psihologicește există virtual în noi, fiindcă dacă n-ar exista, n-am recunoaște." (*Ibid.*, 384.) De cîte ori există posibilitatea, problematica feluritelor cărți neliterare este utilizată pentru clasificarea, prin analogie sau confruntare, a unor probleme de literatură. Tipică în acest sens e recenzia la *Viața și opera lui Richard Wagner* de Emanoil Ciomac. Folosind prilejul oferit de apariția acesteia, Călinescu își comunică opinia în privința raporturilor dintre muzică și poezie. „Azi, constată cronicarul, criticii pedanți, de școală wagneriană în fond, refuză poeziei orice înțelegere ideologică și caută în ea cîntecul pur." Eroare ! „Între poezie și muzică nu este decît un raport figurat." Proprietățile muzicale, precum „gama și legea armoniei", fiind apanajul doar al silabei intonate, în rostirea nepusă pe note „nu poate fi, vorba (...) de efect muzical" (afirmație, evident, discutabilă !), iar „ideea, descripția și alte asemenea elemente supuse gîndirii logice au un rost fundamental în construcția poetică". În timp ce „muzica este o construcție de sunete, poezia este o muzică de idei (...) Muzica în poezie înseamnă contemplativitate, gratuitate, nicidecum absența vieții sufletești organizate" (*ibid.*, 418—19). După cum se vede, socotite de către autor simple „recensiuni", cronicile la o seamă de cărți ale unor neliterați sînt cu mult mai mult decît ceea ce par a fi și decît ce sînt prezentate ca fiind. Spărgîndu-și marginile, ele devin mici (sau mai vaste) discursuri ideologice, momente ale unei meditații neîntrerupte. Dar cronicile propriu-zis literare ?

Privite drept cronici obișnuite, cronici în exclusivitate,

multe dintre acestea pot dezamăgi sau, în orice caz, deruta. Analizele nu sînt întotdeauna aprofundate, ba se întîmplă, uneori, să fie chiar superficiale de-a binelea. Nu într-un singur caz, avem sentimentul de a parcurge doar note de lectură, așternute la repezeală, neprelucrate. Cartea e judecată doar ca atare, izolat, neintegrată în genul proxim, neconfruntată cu scrieri anterioare și sincrone de orientare tematică analoagă sau cu care are afinități de structură internă. Judecățile de valoare sînt, adeseori, imprecise, ierarhizările valorice lipsesc. Din acest punct de vedere, cronicile altor critici, în special acele ale lui Șerban Cioculescu și (într-o și mai mare măsură) Pompiliu Constantinescu, sînt net superioare, conținînd judecăți clare, sancționate, în majoritatea cazurilor, de opinia critică a următoarelor decenii. Critica, menționează G. Călinescu, ori de cîte ori se ivește ocazia, „este în substanța ei (...) a spune da ori nu" (*Pr...*, 200). Ei bine, el a spus rareori : nu, categoric, și cînd a făcut-o, negația sa n-a fost îndreptată întotdeauna spre ceea ce trebuia neapărat și în primul rînd ostracizat. Citind azi cronicile din *Adevărul literar*, aproape că nu ne explicăm indulgența cu care sînt înregistrate scrieri de extrem de modestă realizare sau chiar inexistente literar. Nu e vorba de o indulgență doar aparentă, insidioasă, cum era a lui Perpessicius, ci de o aderență efectivă la (uneori) extrem de vagi semne de artă, depistate în opuri și opuscule pricăjite. „Cu desăvîrșire abstracte", versurile lui Ion Sîn-Giorgiu, din *Arcul lui Cupidon*, nu sînt, totuși lipsite de „un tumult interior care le face sugestive" (*Ad. l.*, X, 581, 24 I 32). Drept „remarcabile prin grația, limpiditatea elenică și sentimentul de superioară fericire sufletească" sînt considerate o seamă de poezii din *Poteci în lăuntrul meu* de M. D. Ionid (*id.*, XI, 612, 28 VIII 32). Compunerile lui Lucian Costin, deși nu vădesc nici un „efort de coeficient personal", sînt tratate cu blîndețe, pentru că posedă „virtuozitate ritmică și frazeologică" (*ib.*). Pentru „corectitudinea lor desăvîrșită" sînt cruțate de osînda capitală și versurile lui Ion Pogan (*Fum de argint*), cu toate că activitatea autorului, este „muncă de meseriaș, nu de artist" (*ibid.*, XI, 623, 13 XI 32). *Cîntecele din umbră* ale unui Ion Georgescu „suferă de atonie lirică". Dar alte cusururi n-au. „Acesta le este singurul..." În consecință, „ele se citesc cu interes și dovedesc, de nu maturitatea, un spirit poetic onorabil" (*ibid.*, XIII, 688, 11 II 34). Cu tot amestecul de

„arghezianism, crevedianism și ceva din d. Cotruș", stihurile din *Manifestul* lui Liviu Bratoloveanu au „o anume naivitate cuceritoare", chiar dacă numai „documentară" (*ibid.*, XIV, 745, 17 III 35). Culegerea *Cîntec din mare* a lui N. T. Cristescu face „dovada unui real talent" (*ibid.*, XV, 813, 5 VII 36). „Poemele d-lui Horia Ghiea sînt directe și simple și asta le face simpatice într-o vreme de excentricitate estetică" (*ibid.*, XIII, 729, 25 XI 34). *Flori de bine*, cartea de versuri a lui Nicolau Alfred, dovedește „o mișcătoare iubire față de Italia" (*ibid.*, XI, 622, 6 XI 32). Scrierile în proză sînt notate cu și mai multă mărinimie. Chiar cele de tot modeste obțin mențiuni binevoitoare. Cețos în primele capitole, derutant prin lipsa de „sistemă" a „expoziției" și „prezentarea învălmășită a personajelor", romanul *Asfințit de oameni* al lui Ludovic Dauș parvine pînă la urmă să-și transpună cititorii „în mijlocul unei realități sociale ce nu-ți mai dă pas să te întorci înapoi" (*ibid.*, XI, 616, 25 IX 32). *Normaliștii* de B. Iordan e „o carte interesantă și care ne face să sperăm în d. Iordan un nou scriitor tînăr" (*ibid.*, XI, 636, 12 II 33). Constantin Kiriței se realizează, în *Flori din grădina copilăriei*, ca „scriitor adevărat" (*ibid.*, XII, 637, 19 II 33). „O lume solid trăită în imaginație și originală" ar aduce *Țărani și tîrgoveți* de I. St. Ioachimescu, scriere dezavantajată doar de „o ușoară stîngăcie a expunerii, evidentă mai spre mijlocul cărții", biruită la începutul și sfîrșitul narației, care sînt „foarte bine conduse" (*ibid.*, XII, 644, 9 IV 33). În *La fetița dulce* de George Dorul Dumitrescu, criticul descoperă „o simpatică exercitare pentru o operă literară mai complexă (*ibid.*, XII, 654, 18 VI 33). „O scriere grațioasă" e, pentru recenzent, *Marșul femeilor* de Alice Gabrielescu ; ea „se citește cu popasuri de meditație" și constituie „începutul unei activități literare lăudabile" (*ibid.*, XIII, 685, 21 I 34). „Cu un interes incomparabil" (*ibid.*, XIII, 686, 28 I 34) ne încredințează cronicarul *Adevărului literar* și al *Vieții românești* că se citește *Aventurile din strada Grădinilor* de Mihail Sevastos, carte în care „sînt (...) toate caracterele clasice" (*V. r.*, XXVI, 2, 1934, p. 55) și care, „frumoasă în sine, îmbucurătoare pentru ceea ce îi poate urma", oferă „un mijloc de a medita pe fiecare pagină la eternul omenesc" (*ib.*, 56). *Drumul dragostei* al lui Sandu Teleajen e „onorabil ca întreprindere literară, dar mai ales interesant sub unghi documentar" (*Ad. l.*, XIII, 727, 11 XI 34). „Onorabil" e și romanul *O fată singură* de același

(*ibid.*, XVIII, 890, 26 XI 37). În *Numy, floare de cucută* de Margareta Moldovan, recenzentul găsește „realism profund" și o „cunoaștere (...) a vieții tragice de la periferiile orașelor, acolo unde aspirațiile umililor se amestecă cu decepțiile declasaților" (*ibid.*, XIII, 729, 25 XI 34). „Scris ușurel, din vîrful peniței", *Mîl* de Isaia Răcăciuni „reprezintă un bun echilibru între intențiile și mijloacele autorului" (*ibid.*, XIII, 730, 2 XII 34). *Haiducii Pindului* de C. Constante „e cea mai viguroasă și recreativă carte din cîte au apărut în vremea din urmă și, poate, chiar unicul roman de haiducie izbutit (*ibid.*, XIII, 869, 1 VIII 37). Ca, „foarte izbutit", chiar dacă numai „în raport cu producția de roman din ultima vreme, „este apreciat *Războiul micului Tristan* de Mircea Gesticone, în care cronicarul „salută un nou autor" (*ibid.*, XVIII, 899, 19 XII 37). *Simfoniei vieții mele* de Ion Negoiu i se acordă „o mențiune de încurajare" (*ibid.*, XVIII, 884, 14 XI 37). S-a observat, poate din micile citate că, uneori, criticul își motivează excesiva toleranță pe considerente străine evaluării estetice, fie și oricît de îngăduitoare. Pentru învederarea acestui fapt, se pot aduce și alte exemple. Multe scrieri sînt prețuite pentru valoarea documentară. *Feciorul lui nenea Tache Vameșul* e recomandată ca „operă de mare interes", de „interes literar", „tocmai prin lipsa oricărei ficțiuni literare", în virtutea faptului de a descrie „viața de mahala (...) în culori abundente și autentice". De același tratament beneficiază *Schițe parlamentare* de H. Stahl. *Celula nr. 13* de Mircea Damian „l-a impresionat" pe cronicar prin „simțul de umanitate ce se strecoară printre rîndurile sale" (*ibid.*, X, 596, 8 V 32). Criticat pentru copierea naturalistică a realității, pentru absența transfigurării, romanul *Viermii pămîntului* al lui C. Ardeleanu e, pe de altă parte, lăudat pentru atitudinea umanitaristă și pentru că „în zugrăvirea acestei priveliști infernale", ochiul autorului „este bine orientat și documentat." În ansamblu privită, cartea „ocupă un loc de onoare printre scrierile de atmosferă și este încă o dovadă că scriitorul onest, revelat în *Diplomatul, Tăbăcarul și Actrița*, se află la maturitatea talentului său" (*ibid.*, XII, 655, 25 VI 33). Adversar în principiu al „metodei documentare", criticul n-a disprețuit niciodată documentul de viață ca atare, ba chiar l-a căutat. În *Jurnalul literar* va invita cititorii cu o viață bogată în episoade interesante să și-o scrie neted, fără literaturizări (*Loc. cit.*, I, 30, 23 VII 39. Poșta red.) Ce nu admitea

(iarăși mai mult teoretic, de fapt, căci practic făcea concesii, de la caz la caz) e transportarea în opere aparent de ficțiune a unor cantități masive de material neprelucrat, măsluit doar, ușor mistificat, și în felul acesta deposedat chiar de autenticitatea documentară. Uneori intervin în articularea judecăților criterii morale, pedagogice : *Papucii lui Mahmud* „este nu numai o scriere valoroasă și o izbîndă stilistică, dar și o scriere morală, bună de pus în mîinile tinerilor" *(Ad. l.*, X, 579, 10 I 32). „Pentru tinerimea și lumea neajunsă la priceperea unor forme artistice prea coapte, cărțile lui Al. Lascarov-Moldovanu sînt o hrană sufletească bună, cuminte, de idei sănătoase în formă decentă și îngrijorată de frumusețe." (*Id.*, XIV, 757, 9 VI 35.) „D-l Vladimir Corbasca s-a arătat din cele dintîi scrieri însuflețit de o mare simpatie pentru obijduiți, îndeosebi pentru proletariatul rural" (*ibid.*). Nu numai în perioada exercitării magistraturii critice în coloanele *Adevărului literar și artistic*, ci toată viața, Călinescu a fost extrem de sensibil la problematica de ordin erotico-moral pe care o ridicau scrierile asupra cărora s-a rostit. Nu o dată, punctul de vedere din care judecă indiferent ce producțiuni literare, poezii inclusiv, este manifest eticist, ba chiar îngust puritan și... igienic. Cîteva exemple. „Vrînd să fie tragice, amorurile lui Dănuț sînt ridicole. Iar dacă sexualitatea este o problemă de căpetenie a adolescenței, trebuia privită în ecoul pe care ea îl are în funcțiile generale sufletești. Cu priveliștea lubrică a împerecherilor fără șir, cititorul nu învață nimic asupra sufletului, dar simte o iritație continuă, dăunătoare pentru seninătatea lui ca judecător și pentru sănătatea lui ca om." (*Gd.*, VIII, 1, 1928, p. 34.) *Uvedenrode* „rămîne o minulescian de facilă cantonetă cu subînțelesuri, onomatopeică și emfatică, pe care o vor recita de acum dormitoarele internatelor și grupările nocturne, ca pe cea mai *amuzantă*, dar și cea mai morbidă formulă a chemării genezice". *Ritmuri pentru nunțile necesare* sînt „amenințate a fi gravate în locuri dosnice". Singurul lor „punct de atracție" este „elementul obscen, exprimat cu originalitate" *(Vremea*, III, 118, 19 VI 30). „Nimic nu îndreptățea pe Linica (eroina romanului *Mărăcini* de Lucreția Petrescu, n.n.) să se prostitueze și ea nu merită nici o simpatie" *(Ad. l.*, XVIII, 877, 26 IX 37). Coca-Aimée eroina din *Drumul ascuns*, în schimb, merită „o stimă deosebită (...) pentru că nu înțelege propunerile rușinoase pe care i le fac prietenele sale" *(id.*, X, 598,

22 V 32). Absolvirea de culpă, în *Doctorul Taifun*, a femeii adultere „nu convinge raţiunea, căci dacă iertarea şi speranţa în mizericordia divină sînt îndreptăţite, motive de ordin sanitar şi eugenic ne împiedică să ne însoţim cu prostituate şi să admitem promiscuitatea" (*Ist...*, 603). Profesînd asemenea vederi, criticul s-a ridicat, totuşi, cu îndîrjire, în apărarea lui Arghezi, cînd poetul a fost acuzat de imoralitate ! Nu rareori, recenzentul apreciază cărţile în afara oricăror criterii, de la nivelul cititorului celui mai nepretenţios. Mai exact, criteriul adoptat este pur hedonistic. Cuvîntul „plăcere" are în vocabularul călinescian din deceniul al patrulea (şi nu numai) o frecvenţă considerabilă. *Bătea un vînt de nebunie* de Sera Furpa e o carte „pe care mulţi o vor citi cu plăcerea pe care am citit-o" (*Ad. l.*, X, 580, 17 I 32). *Biserica năruită* a lui Al. Lascarov-Moldovanu, „se citeşte cu plăcere, lăsînd un parfum uşor de duioşie" (*id.*, XI, 614, 11 IX 32). „Cu interes şi plăcere, de la început pînă la sfîrşit", se citeşte *Fundătura cimitirului nr. 13* de Tudor Teodorescu-Braniştе (*ibid.*, XI, 617, 2 X 32). Povestirea *3 şi cu Rezeda 4* a lui I. Minulescu „este plină de umor ideologic şi vervă narativă şi, citită cu plăcere, lasă oricui o dispoziţiune către meditaţie" (*V. r.*, XXV, 1—2, 1933, p. 63). „Plăcere" procură cititorului romanul lui Damian Stănoiu *Camere mobilate*, care, pe de altă parte „îndeamnă critica la îngăduinţă, avîndu-se în vedere scopul urmărit şi putinţele de mai mult ale autorului" (*id.*, XXV, 3, 1933, p. 210—211). *Haiducii Pindului* de C. Constante „se citeşte cu cea mai mare plăcere" (*ibid.*, XXIX, 10, 37). Cînd nu produc „plăcere", anumite cărţi (nu numai dintre cele superficiale) sînt „odihnitoare", „distractive", „delectabile". Astfel, *Nepoata hatmanului Toma* de Cezar Petrescu „e o farsă cu intenţii satirice (...) de o putere de distracţiune incomparabilă" (*Ad. l.*, XI, 628, 18 XII 32). *Velerim şi Veler Doamne* de V. I. Popa — o istorie „odihnitoare" şi „înlănţuitoare" (*V. r.*, XXV, 12, 15 XII 33, p. 34). O „ficţiune odihnitoare" este romanul *Mîngîierile panterei* de Mihail Sorbul, avînd, ca atare, darul, asemenea poveştilor pentru copii, de a „vindeca de dezamăgiri pe orice cititor" (*Ad. l.*, XIV, 746, 24 III 35). *Actele vorbeşte* de I. Peltz procură „o lectură nespus de delectabilă" (*id.*, XIV, 768, 25 VIII 35). „Foarte delectabilă" e lectura romanului *Cheia visurilor* de Cezar Petrescu. (*ib.*, XIV, 768, 25 VIII 35). A fi „delectabilă" constituie, s-ar zice, din punctul de vedere al

foiletonistului de la *Adevărul literar*, însușirea supremă a unei scrieri. „Ce oare putem noi cere unei cărți — exclamă acesta apropo de *Tucu* al lui I. Dongorozi — decît să ne facă să trăim cu mai multă intensitate bucuriile de toate zilele ale vieții ?“ (*Ibid.*, X, 584, 14 II 32.) Cîțiva prozatori beneficiază din partea cronicarului de un adevărat regim preferențial. Unul dintre aceștia e C. Stere. Fiecare din cele opt volume ale ciclului *În preajma revoluției* este recenzat cu promptitudine, iar calificativele acordate, sînt, cele mai multe, superlative. Întîiul și al doilea volum stîrnesc admirația comentatorului prin „enormitatea materialului uman și puterea de a aduce pe scenă, fără confuzie, un număr incalculabil de personaje“. „Nu există, subliniază Călinescu, roman românesc în care să mișune atîta lume tipică și ai cărui pereți să fie acoperiți de un număr așa de copios de portrete.“ (*Ibid.*, X, 585, 21 III 32.) La apariția volumului al treilea, criticul îl proclamă pe Stere „nu numai un romancier occidental, ci un mare scriitor“ (*ibid.*, XI, 620, 23 X 32). Dar entuziasmul suprem i-l provoacă, desigur, volumul al patrulea, *Hotarul*, grandios prin „vastitatea geologică“, prin „spaima conștiinței umane în fața naturii sălbatice“, prin episoade „de greu dramatism“ (*ibid.*, XII, 636, 12 II 33). Despre volumele V și VI scrie cu mai puțină înflăcărare, nu fără a remarca încă o dată „calitatea materialului și buna orientare a liniilor arhitecturale“ (*ibid.*, XIII, 725, 28 X 34) și a menționa „observația sociologică“, „atitudinea satirică“ (*ibid.*, XIV, 754, 19 V 35). Pe cel de al șaptelea îl găsește merituos „prin humor“ (*ibid.*, XIV, 784, 15 XII 35), iar cînd apare al optulea, „plin de miez și (...) mai încărcat de substanță decît cele două (...) care l-au precedat“, „îndrăznește a spune“, neuitînd să-și rostească „admirația imediată“, că „o judecată temeinică asupra lui nu se poate da încă“ (*ibid.*, XV, 802, 19 IV 35). Avea să o sugereze imediat după moartea scriitorului, cînd, caracterizîndu-l ca „extraordinară personalitate, loc de flăcări nestinse și contradicții“, găsește prilejul de a pune o surdină extazelor din cronicile mai vechi : „Despre opera sa nu e locul a scrie aici. Ea ar fi cîștigat și mai mult în unitate, pusă sincer la persoana întîi autobiografică. Oricum și din punctul acesta de vedere, criticului i se cere un spirit just. Judecată după o măsură sau după alta, opera lui Stere poate să ducă la cele mai extravagante încheieri. Trebuie aici un simț al valorii fundamentale, care este în primul rînd o valoare de personali-

tate." *(ibid.*, XV, 813, 5 VII 36). În *Istoria literaturii române* (p. 678) va califica ciclul : „o eroare", adăugînd că, „din fericire", seria de „romane" (ghilimelele sînt ale criticului) „destăinuie (...), în două volume, un solid prozator". Cele două volume acceptate sînt, se înțelege, primul și al patrulea. Un alt privilegiat este Gala Galaction. Romanul *Papucii lui Mahmud* trebuie citit, după Călinescu, și justețea observației e incontestabilă, „ca o narațiune din *Mineiu*". „Suavă, plină de luminișuri spirituale *(Ad. l.*, X, 579, 10 I 32), narațiunea răspîndește „o mireasmă de carte veche bisericească, dătătoare de meditații blînde, și o atmosferă exotică, de calitatea plasticei balcanice a unui Iser" (*id.*, X, 584, 14 II 32). *Doctorul Taifun*, scriere judecată în *Istorie cu asprime*, e considerată, la apariție „o carte admirabilă, o fermecătoare analiză a unui caz psihologic și social", „miracol al talentului" (*ibid.*, XII, 676, 19 X 33). Mai reținut în ton, foiletonul consacrat romanului autobiografic *La răspîntie de veacuri* învrednicește cartea, în tot cazul, de o apreciere pozitivă : „Sforțarea părintelui Galaction de a înfățișa într-o fabulă problema colaborării morale dintre sexe este dintre cele mai lăudabile, iar înfăptuirea, ca orice vine de la d-sa, trezește în critic și deci și în cititor un sentiment de simpatie și respect" (*ib.*, XIV, 779, 19 XI 35). Mereu laudative, nu însă la modul exultant, ba chiar dimpotrivă, uneori : la un mod aproape rece, sînt cronicile călinesciene la operele lui M. Sadoveanu. *Zodia Cancerului* se înscrie printre „capodoperele de stil ale literaturii noastre" (*V. lit.*, IV, 118, 16 XI 29). În *Nunta domniței Ruxandra*, prozatorul dovedește „un dar de evocare a vremilor, de reactualizare în istorie, care face să cadă orice zid al timpului între d.-sa și epoca povestită" *(Ad. l.*, X, 593, 17 IV 32). Poezia din *Uvar* a „întinderilor lacustre, a zgomotelor surde ale pămîntului, a aglomerației ferine, a migrațiunii păsărilor este a unui mare artist" (*id.*, XI, 628, 18 XII 32) și cartea e „un mare poem cinegetic sub-boreal" *(V. r.*, XXV, 1—2, 1933, p. 60). În *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, esențial este „aerul", „crearea acelui sentiment copleșitor de plictis ce emană din cîmp și din stradă, din vorbirea și din tăcerea oamenilor" (*Ad. l.*, XII, 650, 21 V 33). Eroii romanului *Nopțile de Sînziene* „sînt Florea din pădure, Peceneaga, pădurea însăși și, îndărătul tuturor, enigmaticul, preistoricul strămoș cu cal alb" (*id.*, XIV, 735, 6 I 35). Ș.a.m.d. Cu deferență sînt comentate cărțile Hortensiei Papadat-Ben-

gescu. În *Drumul ascuns,* scriitoarea „dovedește un talent remarcabil și solid", excelînd în „zugrăvirea unei societăți josnice, superficiale, egoiste și bîrfitoare, îmbrăcate în haina înșelătoare a modernismului" (*id.*, X, 598, 22 V 32). *Logodnicul* „este magistral", „una din cele mai de seamă manifestări de viață literară din ultima vreme". În general, „meritul excepțional al operei d-nei Papadat-Bengescu e scos în afara oricărei discuțiuni" (*ibid.*, XIV, 761, 7 VII 35). De neprecupețite elogii se bucură, multă vreme, în cuprinsul foiletoanelor critice din *Adevărul literar* (nu mai puțin în cronicile literare publicate în numerele din 1933—1934 ale *Vieții românești)* romanele lui I. Peltz. „Înfățișat în alt format, în altă limbă, în altă țară, *Horoscop* ar fi făcut carieră." (*Ibid.*, XI, 602, 19 VI 32.) *Amor încuiat* „ne dezvăluie o lume cu desăvîrșire originală și puțin cunoscută scriitorului obișnuit" (*ib.*, XII, 647, 30 IV 33). Prozatorul „dovedește cu fiecare carte pe care o scrie că se apropie de acea maturitate de la care putem aștepta opere de mare tensiune" *(V. r.*, XXV, 4, 1933, p. 79). *Calea Văcărești* e „o carte ce iese cu totul din comun, o carte de scriitor ajuns la deplinătatea mijloacelor sale, o carte în sfîrșit zguduitoare" (*id.*, XXV, 12, 1933, p. 35—6). *Foc în Hanul cu tei* „face cinste literaturii române" și autorul său „este un scriitor de categoria întîia, un considerabil romancier" *(Ad. l.*, XIV, 736, 13 I 35). Atitudinea față de prozator se modifică brusc în 1936. Recenzînd *Țară bună*, criticul dezvăluie că „ultimele cărți, scrise pripit, *Actele vorbește, Nopțile domnișoarei Mili, Țară bună,*" îi „produc o adevărată dezamăgire" și că „de n-am fi însufleți ți de optimism în ce privește capacitatea de îndreptare a autorului, am fi în stare de a ne îndoi de vocația sa literară" *(id.*, XV, 877, 2 VIII 36). Despre primele două dintre romanele stigmatizate avusese, totuși, cuvinte bune în precedentele cronici ! Se scursese însă ceva timp de atunci, nu prea mult, totuși. Cu adevărată exaltare scrie Călinescu, pînă în 1935, despre literatura lui Damian Stănoiu : „Talentul de povestitor al lui Damian Stănoiu este fără pereche (...) îndemînarea și simplitatea rafinată cu care creează atmosfera și aura personajelor este de un merit rar" (*id.*, X, 586, 28 II 32). Cărțile pe care le scrie d. Damian Stănoiu (...) sînt desăvîrșite întru totul (...) Așa încît criticul rămîne încurcat în fața lor și nu poate să-și dea seama de ce, în fața atîtor daruri, nu îndrăznește a pronunța cuvîntul *scriitor mare.*" *(Ibid.*, XI, 629,

25 XII 32.) „Simplă în mijloace, dar plină de aer geologic", tehnica narației din *Ucenicii Sfîntului Antonie* „dovedește deplina stăpînire a unei arte de înaltă calitate" *(V. r.*, XXV, 11 bis, 30 XI 33, p. 40). Chiar și *Camere mobilate* e o carte care procură „plăcere" și predispune critica la „îngăduință" (*id.*, XXV, 3, 1933, p. 209—10). Mult suprasolicitate sînt cărțile publicate în deceniul al patrulea de către Tudor Teodorescu-Branișteː În *Domnul Negoiță*, prozatorul ar fi „creat (...) un tip integru, uimitor de posibil și de reprezentativ, de o putere simbolizatoare și de o siguranță analitică remarcabilă. Negoiță, cu acest nume așa de umil, va putea deveni tot așa de simbolic ca și Niculăiță Minciună" *(Ad. l.*, XII, 631, 8 I 33). În *Fundătura cimitirului nr. 13*, mijloacele scriitorului sînt „desăvîrșite" (*id.*, XI, 617, 2 X 32). De natură a mira pe acei ce și-au format părerea despre valoarea scriitorului în cauză din *Istoria literaturii române* sînt cronicile ultraelogioase, unele — la romanele lui Cezar Petrescu (la cele anterioare trilogiei eminesciene). Cu *Oraș patriarhal*, romancierul „a mai bătut încă o verigă din acel lanț gros cu care vrea să lege laolaltă toată realitatea vieții românești" *(V. r.*, XXV, 4, 1933, p. 78). „Ceea ce este cu deosebire remarcabil în acest roman e atmosfera poetică de liniște desăvîrșită de contiguitate morală cu cimitirul, obținută nu prin mijloace propriu-zis poetice, ci prin o contemplativitate subterană" (*Ad. l.*, XII, 648, 7 V 33). Chiar „tratînd subiecte comerciale", Cezar Petrescu „e un romancier pur, senzațional, în sensul bun, de procurator de senzații vii ale vieții, care te înlănțuie cu ficțiuni, din care uiți o bună parte, dar din care îți rămîne întipărită în suflet o galerie de oameni posibili. Aceasta e mult pentru evoluția romanului nostru și de n-ar fi decît complexitatea lumii sale, ar merita un loc de seamă în literatura contemporană." (*Id.*, XI, 615, 18 IX 32.) În cronica din *Adevărul literar și artistic* la *Oraș patriarhal*, Călinescu nu ezită să facă pe avocatul literaturii lui Cezar Petrescu, năpustindu-se cu mînie asupra criticii („dacă se ascunde o realitate precisă sub acest nume") care o „neagă cu vehemență", asupra „unor tineri" care „îngălbenesc numai auzind numele") scriitorului, asupra celor ce, neavînd „curajul opiniunii", „îl boicotează prin tăcere". Mai înainte, în cronica (tot din *Adevărul literar)* la *Amor încuiat*, citată, își asumase rolul de factor de reclamă al prozei lui I. Peltz : „Am regretat întotdeauna că d. Peltz nu se bucură de suficientă solici-

tudine din partea editorilor (...). Cărțile d-lui Peltz nu merită interes numai pentru latura lor artistică, dar pot fi, cu o publicitate satisfăcătoare, opere capabile să aducă acoperirea materială trebuitoare editorului..." Ocupîndu-se în continuare de romanul direct în cauză, criticul substituie analizei, în bună parte, pledoaria partizană : „Se va zice, poate că subiectul d.-lui Peltz este prea special, că nu are o semnificație universală și mai nu știu ce. Asta înseamnă că avem o concepțiune prea îngustă despre roman. Autorul nu este obligat să trateze numai acele subiecte convenționale care par unei anumite critice demne de luat în considerație."

Cărțile respinse categoric sînt puține și, surprinzător, ele nu sînt toate dintre cele mai proaste. Dintre acestea din urmă, abundente în epocă, precum întotdeauna, paloșul călinescian despică doar cîteva : *Rumilia* de D. V. Barnoschi, în a cărei „simplă dorință de senzațional", cronicarul „nu e îndreptățit să vadă semnele unei vocații" (*Ad. l.*, XIII, 727, 11 XII 34), *Hotel Maidan* de Stoian Gh. Tudor, ce are „aerul de a ne da un tablou al vieții declasaților, văzut chiar de un individ din categoria lor, adică neridicat prin nimic intelectualiceşte deasupra lumii eroilor" (id., XIV, 785, 22 XII 35), *Sînt soldat și călăreț* de Neagu Rădulescu, al cărei cuprins îl formează „niște documente foarte adesea triviale" (*ibid.*, XVIII, 854, 18 IV 37), *Meduza* de Sărmanul Klopstock, compunere „detestabilă", „oribilă, încîlcită" (*ibid.*, XIX, 214, 12 VI 38), *Paraziții tacîmului* de M. Toneghin și Al. Bilciurescu, ce nu are „nimic de a face cu literatura" (*ibid.*). Mult mai multă patimă pune criticul în negarea unor volume care, chiar ratate fiind (dacă sînt), aparțin, oricum, unor scriitori : culegeri de versuri, ca *Apocalips terestru* de Al. Robot, *Incantații*, *Petre Shlemil* de Ilarie Voronca, *Pod eleat* de Simion Stolnicu, *Marea vînătoare* de Virgil Gheorghiu, *Poeme în limba păsărească*, *Coarde vechi și noi*, *Poeme balcanice* de George Magheru, *Singurătăți* de Mihai Moșandrei, *Roma*, *Evul mediu* de N. Davidescu, chiar *Comedii în fond* de G. Bacovia, scrieri în proză, precum, în afară de *Madona cu trandafiri* a lui G. M. Zamfirescu, consideră „o inepție" (*ibid.*, X, 592, 10 IV 32) *, *Iarmarocul Metehnelor* și *Condamnații la castitate* de Dragoș Protopopescu, *Însemnările unui belfer* de Ioachim Botez, *Nuntă cu*

* ...după ce, cu puțin înainte, fusese apreciată, totuși, ca „...interesantă prin problema tehnică pusă..." (*V. r.*, XXIII, 11-12, 1931, p. 205).

bucluc de Ion Iovescu, *Marea fugă* de Lucia Demetrius, *Purgatoriul* de Corneliu Moldovanu. „Majoritatea strofelor" din volumul de debut al lui Al. Robot ar învedera doar „elucubrația unei imaginațiuni demente" (*ibid.*, XI, 611, 21 VIII 32); *Incantațiile* lui Voronca sînt „o rîmă lungă, scoasă proaspăt din humă și care oricum ai tăia-o, trăiește, total și parțial" (*ibid.*, X, 592, 10 IV 32); acest poet „a scris nenumărate volume de poezii fără început și fără sfîrșit, care se puteau citi de la cap la coadă și de la stînga spre dreapta, fără deosebire, și puteau fi puse într-o urnă și scoase din nou pe hîrtie în altă ordine, fără vreo pagubă pentru înțelegere" (*V. r.*, XXV, 11, 15 XI 33, p. 40); experiența lui S. Stolnicu, în *Pod eleat*, s-ar reduce la un „mallarmeanism trezit și ridicol", *Marea vînătoare* a lui Virgil Gheorghiu ar fi „filoxerată de banalitate" (*Ad. l.*, XIV, 756, 2 VI 35); versurile lui G. Magheru „nu pot forma obiectul unui articol critic", întrucît „nu au nimic de a face cu poezia" (*id.*, XV, 805, 10 V 36); Ioachim Botez nu e scriitor, a fost doar „poreclit" astfel de „cutare critic" (*ibid.*, XIV, 746, 24 III 35) ș.a.m.d. Despre doi poeți de frunte ai generației lor se afirmă (ce-i drept, nu în cadrul rubricii „Cronica literară", ci la „Miscelaneea" din *Viața românească*, rubrică destinată în perioada codirectoratului Ralea-Călinescu îndeosebi polemicii) următoarele: „Un Jebeleanu sau un Cicerone Theodorescu trebuiesc respinși de orice publicație serioasă, fiindcă, fără a fi contribuit cu nimic la progresul literelor române, au publicat de ajuns pentru ca un redactor onest să-și dea seama că n-au talent deloc" (*rev. cit.*, XXV, 12, 15 XII 33, p. 30).

Urmat-a G. Călinescu, în activitatea sa de cronicar literar, anumite principii, avut-o idei directoare constante? A încercat el să promoveze în literatură o anume direcție? Da. În cronicile la volume de versuri, el pledează mereu, fără a obosi, pentru claritate și simplitate, pentru autenticitate, „sinceritate", și dacă găsește merite unor culegeri anemice, ele sînt tocmai de natura aceasta. În schimb, persecută inclement obscuritatea voită, alambicările, contorsionările, formulările eliptice, criptografiile de orice fel, chiar practicate de poeți talentați. Volumul *Scut și targă* al lui Perpessicius obține adeziunea criticului grație faptului că, „spirit fin și cultivat", autorul „ne înfățișează, în mijlocul contorsiunilor moderniste, un suflet întristat, dar zîmbitor, ascuns sub metafora elegantă

și simplă a unui clasicism congenital" (*Ad. l.*, X, 595, 1 V 32). *Întoarcerea poetului la uneltele sale* de Camil Baltazar se bucură de o primire cordială, deoarece, „pe aceste vremuri de sterilitate a lirei, cînd versul se naște șchiop dintr-un sîmbure aruncat fără dragoste", această culegere „este o documentare strălucită a unui banal, dar sănătos principiu, care se cheamă sinceritatea în artă" (*id.*, XIII, 726, 4 X 34). Cărțile unor versificatori de duzină sînt acceptate (desigur, parțial) pentru însușiri ca „naivitatea cuceritoare" (L. Bratoloveanu : *Manifest)*, „forma cuminte, clasică" (Petru Stati : *Icoane de lumină)*, „un aer de sinceritate deplină" (Virgil Treboniu : *Poezii)* ș.a.m.d. O mulțime de poeți sînt penalizați pentru „întortochieri rare, imagini obscure, stări bizare, teoretice, și deci fără conținut" (Ion Pogan) : *Relief)*, „barbism" (M. Moșandrei : *Singurătăți)*, pentru „bizară artificialitate" (A. Maniu : *Focurile primăverii și flăcări de toamnă)*, „fanfaronadă", „ebrietăți bombastice" (Paul Sterian : *Pregătiri pentru călătoria din urmă)* și alte asemenea „falsități" și „elucubrații". La un moment dat, cronicarul explodează : „să se termine odată cu comedia asta a barbismului în poezia română și să se întoarcă toată lumea la modul simplu !" (*ibid.*, XV, 834, 29 XI 36). Criticului îi displac modernismele în genere, avangardismele (totuși, în *Principii de estetică* le va analiza cu înțelegere), excentricismele, și, în afară de ermetismul gramatical, el privește, dacă nu cu directă aversiune, în tot cazul cu mari rețineri, practici insolite, ca „abuzul de metaforism" al lui Ilarie Voronca, dus „pînă la compararea unei imagini cu altă imagine" (*ibid.*, XI, 624, 20 X 32), „imaginația bolnavă" din *Poemul-invectivă* al lui Geo Bogza (*ibid.*, XII, 678, 3 XII 33), „delicios de înfumuratele drăcii" din *Inimi sub săbii* de Eugen Jebeleanu *(ibid.*, XIII, 724, 21 X 34). Cu cîte un excentric (precum H. Bonciu) e îngăduitor, totuși, ba chiar amabil (*ibid.*, XI, 607, 24 VII 32). O oarecare simpatie acordă lui Sașa Pană, pe care îl găsește, în raport cu Ilarie Voronca, „mai interior, mai grav". „Imaginile sale — apreciază criticul — adică mai bine zis, asociațiile, vibrează mai prelung, cu ecou de piano-forte" (*ibid.*, XVIII, 882, 31 X 37). Preferințele merg însă, nesovăitor, spre structurile clasice și spre atitudinile romantice, îndeosebi spre cele generate de „marele patos". „Marele patos, exaltarea lirică dusă la liturghie, declamațiunea sacerdotală de care fug atîta poeții noștri tineri" este, după Călinescu, „esența însăși

a poeziei" (*Ad. l.*, XVIII, 900, 6 III 38). În cronicile la scrieri în proză și în articole teoretice privitoare la creația epică, pledoaria pentru autenticitate se traduce într-o foarte lămurită opțiune pentru romanul obiectiv și o adevărată alergie față de literatura de introspecție. Raționamentele călinesciene se înscriu în directa descendență a ideilor lui G. Ibrăileanu, combătînd proustismul și gidismul cu aceleași argumente, uneori, cu care operase doctrinarul *Viețîi românești*. „Credința noastră — declară Călinescu, în articolul necrolog *Anton Holban* — este că în principiu vremurile noastre nu sînt potrivite pentru a despica firul în patru, și astfel Holban n-ar fi putut să devie decît un romancier minor." (*Ibid.*, XVI, 842, 24 I 37.) În 1933, recenzînd, în *Viața românească*, *Patul lui Procust*, își exprimase aceeași convingere, în termeni mult mai categorici : „Căci este Proust o formulă ce poate fi imitată cu folos ? Nu. El este un caz. Dacă am avea și noi îndărătul nostru cîteva sute de ani de civilizație și o limbă ca aceea franceză, dacă am avea astm și am sta într-o odaie căptușită cu plută, am avea și noi acea sensibilitate a rîmei sau a proteului fără ochi, dar care simt lumea într-un chip pentru care noi n-avem vorbe. Metoda lui Proust derivă în chip necesar dintr-un conținut intransmisibil, dintr-o complexitate a emoțiilor anormale, dintr-un suflet devenit dureros de prea multe foi și de prea multă conștiință de sine." La noi, condițiile fiind cu totul altele, nu avea șanse de viabilitate decît acea literatură în care se putea recunoaște sufletul românesc : „Popor nou și sănătos, care abia acum începem să percepem viața, nu ne putem impune, fără riscuri, să simțim cu o mînă încă bătătorită de sapă fiorurile epidermei moi mișcate pe sidef. Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupați de sensul lumii și de forma exterioară a omenirii, și nu vom fi încă în stare de introspecție pînă ce nu vom cînta bucuria de a trăi și a cunoaște. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv." (*V. r.*, XXV, 3, 1933, p. 208-9.) Teza va fi reluată în repetate rînduri, fie în cronici și mici articole, fie în eseuri de oarecare amploare, precum celebrele *Camil Petrescu, teoretician al romanului* și *Sensul clasicismului*, în care problemele sînt abordate dintr-un unghi mai accentuat teoretic și din perspectivă pur literară. Reprobînd proustismul, criticul acceptă, totuși, cu entuziasm chiar, creația „proustienilor" noștri. Pe ce temei ? Prin eludarea contradicției dintre ple-

doaria teoretică și evaluarea concretă în chipul cel mai simplu cu putință : susținînd că autorii în cauză nu sînt, în realitate proustieni : „Camil Petrescu nu are nimic comun cu Proust, și *memoria* lui nu e cultivată în sine, ca la acela, ci e un simplu metod expozitiv, *Patul lui Procust* nefiind un roman de analiză în sensul unui laborator de psihologie impersonală, ci o adevărată construcție epică în care toate observațiile sînt caracteristice, adică reductibile la indivizi" (*Ad. l.*, XII, 640, 12 III 33). „La d. Camil Petrescu nu există introspecție, ci creație obiectivă (...) Acest roman, departe de a fi proustian, e reprezentativ pentru societatea românească..." (*V. r.*, nr. cit., p. 209). „Rămîne criticii să-i determine (operei H. P. Bengescu, n. n.) raporturile lăuntrice și sfera de acțiune, eliberînd-o odată pentru totdeauna de acele formule repezi și ieftine, ca, de pildă, «proustianism»" (*Ad. l.*, XIV, 761, 7 VII 35). Cu timpul, Călinescu avea să adopte față de Proust o atitudine mai tolerantă, ba chiar să-i adopte parțial, în *Bietul Ioanide*, și mai ales *Scrinul negru*, tehnica. În cursul deceniului al patrulea rămîne însă neînduplecat. Față de gidism nu arată mai multă înțelegere, și recenzînd *Șantier*-ul lui Mircea Eliade, critică formula, ca și — paradoxal — teza că frămîntările intelectuale pot furniza, ca atare, materie primă unui romancier : „Trecerea unui gînditor prin felurite convingeri nu e în fond decît istoria unei probleme, de interes pur intelectual (...) Oriunde, într-un roman cu problemă, interesul speculativ devine hotărîtor, romanul e mort și cititorul regretă aprinderea cu flacăra rece a gîndirii pure, fără literatură." (*Id.*, XIV, 767, 18 VIII 35.) După cum se vede, Călinescu apără, cu o dialectică scăpărătoare, un punct de vedere rigid și îngust, infirmat de evoluția creației epice. Pledoaria pentru orientarea spre real, spre existența contemporană, e, desigur, valabilă, permanent valabilă, însă a țintui romanul în anumite formule, oricît de prestigioase, înseamnă tocmai a-l împiedica să reflecte adecvat realitatea, care e în necontenită prefacere, cel puțin morfologic vorbind.

Un fapt ce izbește atenția și care a fost viu comentat în epocă e modul extrem de fluctuant al judecăților călinesciene de valoare, inconstanța atitudinilor criticului. Nu e vorba de aprecierea diferențiată a cărților unui autor, practică normală, obligatorie, ci chiar de judecăți globale, ce variază uneori de la o cronică la alta, pînă la diametrala opoziție. Nemaivorbind de

întoarcerea în *Istorie*, cu o sută optzeci de grade, adesea, față de opiniile încredințate articolului de revistă ! Oscilațiile acelor barometrului critic sînt frecvente mai cu seamă în cronicile la volume de proză. „Citirea romanului" *Sîngele* al lui Dan Petrașincu — notează cronicarul — „este foarte favorabilă" pentru autor (*ibid.*, XIV, 752, 5 V 35). *Omul gol* al aceluiași „reprezintă o candidatură serioasă la titlul de scriitor" (*ibid.*, XV, 807, 24 V 36). În schimb, *Monstrul*, deloc inferior precedentelor, dovedește „multă inexperiență", „foarte multă inaptitudine de scriitor". (*Ibid.*, XVIII, 885, 21 X 37). M. Sebastian este, în 1933 „un autor prea puțin însemnat ca să merite o recensiune deosebită" (*ibid.*, XII, 658, 16 VII 33), dar în 1935 „un tînăr vrednic de atențiunea și supravegherea criticului" (*ibid.*, XIV, 786, 29 XII 35). Poeziile lui N. Crevedia sînt declarate, la apariția în *Gîndirea*, „niște simple și odioase injurii" (*R. lit.*, I, II, 30 IV 32), dar acceptate, chiar dacă nu fără marcate rezerve, la apariția în volum, cînd se recunoaște poetului capacitatea de a da „compuneri foarte valoroase" și „îndreptățirea (...) de a promova genurile pe care și le-a ales" (*Ad. l.*, XIII, 685, 21 I 34). Romanului *Bacalaureatul lui Puiu* al aceluiași scriitor (denunțat în 1932 ca „mistic mistificator") i se recunoaște „cursivitatea (...) de bună calitate" și un „umor de mare tensiune", calități ce „sînt o recomandație mai mult decît satisfăcătoare pentru prezent și o promisiune înaltă pentru activitatea ce va urma" (*id.*, XII, 666, 10 IX 33). Extaziat de primele romane ale lui I. Peltz, criticul le consideră pe cele de după *Foc în Hanul cu tei* „de o regretabilă platitudine" și acuză pe Lovinescu că „se obstinează să le justifice" (*V. r.*, XXIX, 10, 1937, p. 38) ; dar Lovinescu nu le tratează, în *Istoria literaturii române contemporane*, cu mai multă indulgență decît Călinescu însuși, în *Adevărul literar și artistic*, unde citim (adevărat, înainte de dezavuarea din numărul din 2 august 1936) că „în tot ce scrie d. Peltz este ceva interesant și tot ce scrie este pînă într-atîta romanul continuat al aceleiași lumi încît judecarea fiecărui volum în parte ni se pare dificilă și de natură să strice viziunea întregului" (*Ad. l.*, XV, 804, 3 V 36). În 1935, anul apariției *Huliganilor*, Mircea Eliade „este un stăpînitor al talentului celui mai viguros, de la care putem aștepta capodopera" (*ibid.*, XIV, 784, 15 XII 35). Un an mai tîrziu, același „nu are talent literar" (*ibid.*, XV, 837, 20 XII

36). Cu totul bizar se înfățișează graficul metamorfozelor judecății critice în spațiul cronicilor consacrate romanelor lui Ionel Teodoreanu. Vreme de cîțiva ani, aceste cronici sînt ultraapologetice, apoi tonalitatea lor se modifică și în cele din urmă criticul retractează tot ce zisese despre „unul din cei mai de seamă scriitori contemporani (*ibid.*, XII, 728, 18 XI 34). „*Golia* lasă asupra cititorului o impresie profundă" și e „una din cele mai bune scrieri ale d.-lui Ionel Teodoreanu după *La Medeleni*" (*ibid.*, XII, 682, 31 XII 33), în paginile ei „sînt (...) momente puternice sub raport epic" (*V. r.*, XXVI, 1, 15 I 34, p. 39). *Crăciunul de la Silivestri* „se remarcă printr-o desăvîrșită sobrietate narativă" (*Ad. l.*, XII, 728, 18 XI 34). Polemizînd (în abstract) cu acei ce „pun îngrădiri romanului" și le judecă după „reguli de nimeni impuse", cronicarul susține că un articol „care ar încerca să stabilească pe rînd" dacă o carte a lui I. Teodoreanu „are intrigă, personagii viabile ori capitole bine legate între ele" ar fi nelalocul său (*V. r.*, nr. cit.). Trei ani mai tîrziu, analizînd *Arca lui Noe*, același cronicar reproșează prozatorului faptul de a substitui observației „comentariile sale extravagante", „exclamațiile sale, grozav de volubile", și constată, incriminant, că „personificările, metaforele și toate artificiile (...) urmează și aici în mare cantitate" (*Ad. l.*, XV, 838, 27 XII 36). Aspră, cel puțin în comparație cu precedentele foiletoane, cronica este calificată, totuși, de către autor drept „eufemizată", după un an. Recenzînd *Secretul Anei Florentin*, Călinescu afirmă că în ceea ce scrisese despre I. Teodoreanu pînă atunci, procedase cu menajamente, socotind că „nu se cade să atingem prestigiul unui scriitor pentru niște rătăciri ce puteau fi trecătoare". Luînd decizia de a spune, „de acum încolo", „adevărul pe față", refuzînd „orice acoperire", criticul susține că „d. Ionel Teodoreanu e un scriitor cu mult inferior reputației sale și adesea chiar fără nici un interes pentru literatură". Și „cum această nouă carte nu se deosebește substanțial de tot ce a scris autorul după seria *Medelenilor*, judecata asupra celui din urmă volum este valabilă pentru tot scrisul d-lui Teodoreanu". Criticul formulează această judecată nemilos. Fostul (pentru el) „unul din cei mai de seamă scriitori contemporani" devine „cea mai penibilă dezamăgire a literaturii române" (*id.*, XVIII, 887, 5 XII 37). Dar aprecierea aceasta nu-i cea mai dură cu putință. Într-o viitoare cronică, nu la vreo carte de Ionel Teodoreanu însă, ci

la culegerea de versuri *Caiet* a lui Al. O. Teodoreanu, criticul nu ezită să rostească sentința de osîndă capitală pentru autorul trilogiei *La Medeleni*. „Dintre cei doi scriitori cu numele de Teodoreanu", Al. O. ar fi „singurul cu daruri temeinice, care va rezista. Se întîmplă în istoria noastră literară această curiozitate : că în vreme ce acum d. Ionel Teodoreanu are favoarea publicului (a publicului neintelectual, se înțelege), mai tîrziu d. Păstorel Teodoreanu va fi singurul cercetat istoric, d. Ionel Teodoreanu rămînînd a fi amintit doar ca o notă biografică a fratelui său." (*Ibid.*, XIX, 896, 6 II 38.) Există și cazuri în care criticul apreciază diferit, ba chiar violent contradictoriu una și aceeași scriere, la distanțe de săptămîni, dacă nu de zile. Menționat în *Viața românească*, romanul *Camere mobilate* e o carte care, procurînd „plăcere", „îndeamnă critica la îngăduință" ; examinat în *Adevărul literar*, același roman este prezentat drept o compunere în care „farmecul" literaturii de inspirație monastică a lui Damian Stănoiu „se pierde .(..) și materialul lasă să i se vadă asperitățile" (*ibid.*, XII, 643, 3 IV 33). Deosebirile dintre judecăți sînt, ce-i drept, minore aici, de abia sesisabile, dar iată opiniile cu privire la o rememorare *(Comisia medicală)* cuprinsă în al treilea volum din *Memoriile* lui E. Lovinescu, articulate în numărul din 25 mai 1937 al *Adevărului literar* și respectiv în cel din iulie, același an, al *Vieții românești*. În *Adevărul literar*, „simpatia" cronicarului „este întreagă pentru d. E. Lovinescu", care, „deși persoană cunoscută și de atîtea decenii stimată în lumea intelectualilor, a fost supus cu suspiciune examenului medical" *(ibid.*, XVIII, 859, 23 V 37). În *Viața românească* (adevărat nu în cuprinsul unei cronici, ci al faimosului „portret", dar asta nu schimbă lucrurile deloc) atitudinea prestigiosului critic față de comisia medicală este ironizată : „Bolnav, avînd nevoie de un concediu, criticul merse la comisia medicală. — «Dezbrăcați-vă !» — zise doctorul cu un ton protocolar și absent. Criticul fu mirat de această pretenție la care se supun și regii. «Eu sînt E. Lovinescu... Eu sînt E. Lovinescu, scriitorul... eu sînt un om notoriu și de o conștiință tot atît de notorie». Indiferența medicului dovedi scriitorului care nu avea filosofia vieții că nu era notoriu." *(Rev. cit.*, 7, 1937, p. 70.) Nu mai puțin frecvente sînt inconsecvențele de ordin teoretic. La o analiză aprofundată, multe din ele se dovedesc a fi, de fapt, pseudoinconsecvențe, rezultate din utilizarea termenilor în

accepții diferite, dar nu lipsesc nici inconsecvențele propriu-zise, atitudinale. „Dacă (...) vibrația lirică — citim într-o cronică — este absentă, orice sforțare formală este inutilă..." (*Ad. l.*, XII, 638, 26 II 33). Dintr-o alta aflăm că „poezia este în definitiv arta versului" și că, în consecință, „către versul bun în înțelesul integral trebuie să meargă poetul, așa cum compozitorul caută fraza muzicală legată" (*id.*, XVIII, 852, 4 IV 37). Privitor la roman, într-un loc se afirmă că nu există ca gen „decît teoreticește" și că „singura definiție ce i s-ar putea da e aceasta : scriere de dimensiuni, bizuită pe fapte ca elemente de documentare a conștiinței umane" (*ibid.*, XIII, 728, 18 XI 34), iar în altul că „este o operă de condensare a vieții, nu pur și simplu o scriere lungă (*ibid.*, XIX, 918, 10 VII 38). Un timp, criticul susține cu patimă că „orice se întîmplă în viață poate constitui un roman" (*ibid.*, XIV, 767, 18 VIII 35), că e perimată și didacticistă pretenția că romanul „trebuie să fie neapărat epic, să dea impresiunea de viață, să fie autentic, să fie obiectiv, să nu fie liric și cîte și mai cîte" (*ibid.*, XIII, 728, 18 XI 34), pentru ca mai tîrziu să prezinte specia în discuție ca fiind guvernată de legi precise și avînd a trata mereu aceleași cîteva teme, „foarte puține", care nu trebuiesc inventate, ci numai scoase din îndelunga observare a marii literaturi" (*ibid.*, XIX, 918, 10 VII 38). Într-un articol din 1933 (*Studii despre Eminescu*), Călinescu separă net critica de istoria literară (*Ulysse*, 178) ; în *Tehnica criticii și istoriei literare* vede în ele două laturi ale uneia și aceleiași activități. Pînă și teza, ajunsă idee fixă, că nu poate deveni bun critic cine n-a cultivat, fie și ratîndu-le, cît mai multe genuri literare e dezmințită cu seninătate, la un moment dat (în eseul din 1937 despre E. Lovinescu) : „Nimic nu este mai regretabil pentru un critic decît a fi ajuns la această carieră din ratarea genurilor creatoare. Existența lui este o veșnică înșelare de sine. Neizbutind să fie lăudat, el laudă în silă pe alții, sperînd să obțină laude pentru aceasta." (*V. r.*, XIX, 7, 1937, p. 65.) În cronicile la volume de critică se poate observa o tendință de minimalizare a valorii scrisului unora dintre confrați : al celor mai activi și mai de prestigiu. Foiletonistul înregistrează cu amabilitate, chiar cu entuziasm lucrări de erudiție (*Carpe Rosam* de Anita Belciugățeanu, *Étude sur le style de Saint Augustin* și *Rutilio Nomaziano* de C. I. Balmuș, *Etude sur la langue de la philosophie morale chez Cicerone* de

Marin O. Lișca, *Eminescu și catolicismul* de I. M. Rașcu, *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu* de E. Dvoicenko ș.a.m.d.), scrieri cu caracter teoretic, eseistic, analitic, didactic (H. Sanielevici : *În slujba Satanei ? !* M. Ralea : *Valori*, I. M. Rașcu : *32 de opere din literatura română*, Gh. Nedioglu : *Istoria literaturii române pentru clasa VII a liceului de băieți și fete, Manual de stilistică și compoziție pentru clasa IV gimnazii*, Al. Dima : *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană* etc.), laudă pînă și *Anarhismul poetic* al lui Const. I. Emilian (zeflemisit în *Cartea nunții)*, dar evaluează extrem de parcimonios volumele lui Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, studiul despre Ion Barbu al lui Tudor Vianu. Despre ceilalți critici din generația sa orientați spre literatura contemporană se pronunță incidental, și, de regulă, defavorabil. Pompiliu Constantinescu e un „suflet steril", „pagina sa e moartă, stătătoare, nici pămînt, nici apă, mîl ud pe care nu poți merge și în care nu poți să înoți". „Înspăimîntat de ideea locului comun", criticul răsucește propoziția ca pe o rufă, o stoarce de orice bun simț și o lasă boțită și hîrtioasă". I se recunoaște însă „obiectivitatea" și, în pofida tuturor minusurilor semnalate, calitatea de „veritabil critic", în stare de a „prinde cu ochi sigur esența obiectului", înzestrat cu însușirea „rară, neumană, dar esențial critică" de a-și înfrîna animozitățile, atît de abstras mizeriilor firii omenești încît chiar dacă rîndurile ce-i sînt consacrate în cronică i-ar părea nedrepte, această opinie nu i-ar altera „întru nimic seninătatea judecății asupra celui ce scrie" * *(Ad. l.*, XII, 642, 26 III 33). Studiul lui Vianu îl găsește „didactic", conceput în „spirit foarte conservator, foarte gramatical" și nedepășind „aprecierea vagă, oficială" (*id.*, XIV, 770, 8 IX 35). Privitor la M. Sebastian afirmă că acesta scrie „articole îngăduitoare, întoarse spre convenție, mulțumitoare pentru toată lumea", că este „înclinat către frățietatea de generație, către acel sentimentalism de grup (...) care poate fi o însușire strașnică în ordinea morală, dar e primejdioasă pentru critic" (*ibid.*, XIV, 786, 29

* G. Călinescu nu s-a înșelat. Într-adevăr, observațiile aspre nu au alterat seninătatea judecăților lui Pompiliu Constantinescu asupra operei emițătorului acestor observații, dar nici nu l-au împiedicat de a exprima (tocmai în virtutea „seninătății") anumite rezerve, minore, cu privire la *Cartea nunții*. Reacția călinesciană, în schimb, nu a fost nici pe departe a unui senin...

XII 35). Un certificat (cam fără acoperire) acordă, în schimb, ca, dealtfel, și Lovinescu, lui Lucian Boz, căruia, denunțîndu-i „petele", „nu poate să nu-i aducă (...) laude pentru dragostea sa de poezie și enorma neliniște intelectuală" (*ibid.*, XIV, 738, 27 I 35). Pe Perpessicius îl prețuiește ca poet.

Mai mult decît despre toți criticii români la un loc a scris Călinescu despre E. Lovinescu. Iar referințele la el (directe sau aluzive) în articole privitoare la alții sau la altceva sînt nenumărate. Aproape toate (după 1931) ostile. Potrivit spuselor lui Lovinescu însuși, cronicarul *Adevărului literar* ar fi negat sau căutat să minimalizeze talentul tuturor scriitorilor descoperiți sau sprijiniți de el (Ioachim Botez, Ion Iovescu, Dan Petrașincu, Dinu Nicodim, Lucia Demetrius), cu premeditare, pentru a-l discredita (*Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943, p. 329-333). În unele cazuri, n-ar fi ezitat (în același scop) să-și revizuiască radical aprecierile, inițial favorabile. S-ar putea să fie așa. Dar chiar dacă mobilurile intime ale negației vor fi fost, în cazurile amintite, altele (cine ar putea s-o stabilească ?), nu încape nici o îndoială că Lovinescu a fost pentru G. Călinescu o permanentă obsesie. O adevărată „teroare" : „...mă apuc — zice într-o scrisoare din 1930 — să termin *teroarea* aceea de *Lovinescu*" (*Scrisori către Camil Baltazar*, E.P.L., 1965, p. 44). Termenul se referă, în cazul concret, doar la obligația pe care criticul și-o asumase de a scrie în acel moment despre mentorul *Sburătorului*, dar scrisul călinescian critic din tot cursul deceniului al patrulea, ca și de mai tîrziu, dealtfel, autorizează lărgirea considerabilă a sferei lui semantice. Lovinescu a reprezentat pentru mai tînărul său emul un termen de referință constant, și străbătînd publicistica acestuia din urmă, constatăm că, în aproape tot ce afirmă sau neagă, el se situează în opoziție cu teoreticianul sincronismului (întocmai ca altădată, în *Istoria* sa din 1926-1929, E. Lovinescu față de M. Dragomirescu !) ; îl vedem, am putea spune, metaforic, pe noul mare critic luptîndu-se cu premergătorul, fără încetare, ca Iacob cu îngerul. G. Călinescu nu spune un neadevăr, cînd pretinde a fi „avut pentru E. Lovinescu, totdeauna, o mare simpatie", ba chiar „vorbind patetic, o mare iubire" (*Ulysse*, 89). L-a iubit însă în felul său ! În afară de G. Ibrăileanu, autorul *Istoriei civilizației române moderne* a fost singurul critic român în care tînărul Călinescu credea. O știm din convorbirea cu Profira Sadoveanu, și nu

numai de acolo. Cu șase ani înainte, G. Călinescu scrisese (în *Vremea)* astfel : „Mi-aduc aminte cu cîtă aptitudine de supunere așteptam, odată, nu eu, ci mulți, judecata d-lui Lovinescu. Ea ni se părea inatacabilă în fundamentul ei. O cît de mică umbră de îndoială asupra onestității sau competenței ei ni s-ar fi părut odioasă..." *(Gîlceava...,* I, 57.) Cercetînd lucrurile cu băgare de seamă, descoperim că, și la maturitate, el acordă opiniilor lovinesciene un preț deosebit. Putem chiar spune că, Ibrăileanu murind, Lovinescu a rămas singurul critic ale cărui judecăți îl tulburau adînc. Dovadă : pasajul din prefața la *Istoria literaturii române* (p. 8) și răspunsul dat considerațiilor bătrînului critic asupra aceleiași *Istorii.* „Un foarte distins critic, mai mult, un mare critic ne-a învinovățit că am dat asupră-i cîteva versiuni contrazicătoare. Îl rugăm să nu creadă acest lucru." Fără a intra deocamdată în fondul chestiunii, e de reținut că, dintre toate numeroasele întîmpinări, care de care mai violente, provocate de articolele sale, criticul a găsit cu cale să răspundă (cu cîtă deferență !), în prefața *Istoriei,* doar aceleia a lui E. Lovinescu. Tot astfel, după apariția *Istoriei literaturii române,* Călinescu a tratat cu indiferență (în planul publicistic) atacurile sălbatice asupra acesteia, și asupra persoanei sale, venite din toate părțile, dar față de Lovinescu, autor și el al unei intervenții critice (de o desăvîrșită civilitate) a ținut să se justifice. Și imediat, într-un articol nepublicat, [7] „spre a nu se mîhni cu o polemică oricît de amabilă un om pe pragul morții", [8] și postum, în prefața la compendiul *Istoriei literaturii române.* De mai multe ori, și în timpul vieții și după moarte, Călinescu a acordat lui Lovinescu, neconvențional, calificativul de „mare". E. Lovinescu — scria în 1930, și repeta în 1931 — „rămîne cel mai mare critic, dacă nu unicul, pe care, pînă în prezent, l-a avut literatura română". [9] În prefața la *Istorie* îl numește „un mare critic". În prefața la compendiu : „regretatul și marele E. Lovinescu". La cîtva timp după moartea criticului, G. Călinescu, indignat de „marea necuviință" dintr-un anunț de ziar în care se spunea că murise „E. Lovinescu, profesor secundar", precizează că „murise E. Lovinescu, pur și simplu, marele *E. Lovinescu" (Gîlceava...,* II, 25). Cum se explică atunci variațiile de atitudine față de el, de la un articol la altul ? Dar, mai întîi, există aceste variații ? Călinescu o neagă categoric. Însă neconvingător. E adevărat că „fiecare

articol se ocupa cu o altă latură" (*Ist...*, 8), că în cutare este dezvăluită „numai latura pozitivă a omului", în timp ce în altele sînt adăugate „și unele note negative", în scopul de a da „sentimentul unei ființe vii", dar că acele „note" ar fi „absolut nevexatoare" (*Manuscriptum*, nr. cit., p. 81) și că nu s-ar bate cap în cap cu laudele, aceasta e inexact. În eseul din *Gîndirea*, E. Lovinescu e portretizat ca „spirit minor", ca „un Hercul muschiulos și bovin, sprijinit în măciucă fioroasă", însă „pe umărul căruia stă un cap mărunt", ca Antinou, care „are înfățișarea unui atlet, are picioare bune, piept bun, brațe bune, e sănătos și cu mintea ageră, dar are sufletul unei femei. E femeie." (*Rev. cit.*, VII, 12, 1927, p. 354.) În acela din *Vremea* el devine „un Apollo, păzind turmele lui Admet, o uriașă, dar armonioasă făptură marmoreană, ce zguduie pămîntul și alungă taurii, dar trece zîmbitor și liniștit, pe care haina zilnică se răsucește și pîrîie, pieptul și grelele pulpe de piatră nesuferind strînsoarea, o mască gigantică, efeminată și suavă de efeb contimporan cu Ciclopii, priviri opace de înaltă indiferență antică, o coamă căreia timpul i-a redat culoarea albă a marmorei în care fusese săpată" (*rev. cit.*, III, 152, 7 XII 30). În același eseu, Lovinescu e recunoscut, ca în articolul din *Capricorn*, citat, „cel mai mare", „dacă nu unicul" critic român. Preschimbat din „Hercul muschiulos și bovin" în Apollo (adevărat, tot văcar), „cel mai mare" critic român, „dacă nu unicul", devine, în *Viața românească* „boul Apis" (nr. 7, p. 60). Tot divinitate, nu-i vorbă, și ca atare deopotrivă de venerabilă în absolut, însă finalitatea imediată a prezentării sale cînd sub o mască divină, cînd sub alta n-a fost de fiecare dată aceeași. O mască bovină nu inspiră, azi, venerație, chiar dacă e, *eo ipso*, divină. Portretul din *Viața românească* îl anulează pe cel din *Vremea* și invers. Dar iată cîteva spicuiri din ultimul eseu (trecut, cu unele îndulciri, în *Istorie*). Sînt denunțate „puțina informație a criticului", „lipsa oricărei idei, a oricărei capacități de speculație, a oricărui element de cugetare" din opera lui Lovinescu, se afirmă că „d. E. Lovinescu nu are nici o cultură filosofică" (*nr. cit.*, p. 64), că în genere, „d. Lovinescu rămîne, în ciuda aparențelor, unul dintre cei mai puțin cultivați scriitori" (*id.*, 65), că monografiile sale n-ar fi decît „stîngace exerciții de seminar" (*nr.* 8—9, p. 25), că „livresc", „impresionismul" lovinescian ar fi „adesea lipsit de impresia literară" și ar „ascunde, nu rareori, un dogmatism

rigid" (*id.*, 29—30), iar „talentul literar, în înțelesul substanțial al cuvîntului" (*ibid.*, 31), i-ar lipsi criticului, articolele sale mai vechi fiind „de un rococo ridicul, de-o prețiozitate imposibilă", nu „naive" doar, „ci de-a dreptul stupide" (*ibid.*, 32), că fraza lovinesciană, „scurtă, automată", la început, ar fi avut atunci „respirație gîfîitoare de cardiac", ar fi fost „astmatică" (*ibid.*, 33), spre a trece apoi „la palpitațiunea stilistică enormă" (*ibid.*, 34), adică de la „paralizie" la „delir", că „d. Lovinescu vede numai vizibilul" (nr. 10, p. 39) etc., etc., spre a se conchide, în final, că „d. Lovinescu este scriitorul întru eternitate minor, (...) un Nisard poligraf" (*ibid.*, 40). Replicînd la acuzația de inconsecvență și versatilitate, formulată de E. Lovinescu, în *Adevărul* (și reluată în *Aquaforte*), Călinescu o respinge, în numărul din octombrie 1937 al *Vieții românești*, tăios, nu fără a furniza, în același timp, cîteva date privitoare la împrejurările în care compusese cele patru portrete socotite de către „beneficiar" contradictorii, date care îi cam infirmă spusele. Voia, zice, să scrie despre Lovinescu în *Gîndirea*, însă acolo i „s-a pus în vedere că nu ar fi agreat decît de un articol negativ." Zicîndu-și că „despre oricine poți spune și bine și rău", Călinescu, departe de a ignora că „e frumos să le spui pe amîndouă deodată", a „ales (...) cu mare părere de rău numai discuția cu privire la mutația valorilor și cîteva aspecte ale temperamentului criticului", adică ceea ce putea combate și denunța fără să-și calce pe conștiință. Drept modalitate expresivă a adoptat un „stil de badinaj, care să nu jignească". După trei ani, Camil Baltazar l-a „conjurat", „cu frenezia d-sale redacțională", să scrie un articol omagial despre Lovinescu, cu prilejul împlinirii vîrstei de cincizeci de ani. Grea încercare ! „La *Gîndirea* trebuia să tăgăduiesc, aci numai să laud". Ce era de făcut ? Netrecîndu-i prin minte că o invitație, oricît de insistentă, de a scrie împotriva convingerilor intime se poate, la urma urmei, refuza, tînărul critic a rezolvat dilema, operativ, astfel : „am înlăturat aspectele despre care vorbisem în *Gîndirea*, înlocuindu-le cu o introducere lirică barocă și fără nici o substanță (...), am eliminat discuția tuturor volumelor de doctrină, pe care le criticasem, mulțumindu-mă să le declar «discutabile», am evitat de a vorbi despre romane și am analizat numai tehnica critică a d-lui E. Lovinescu, făcînd astfel în fond o teorie a criticii în general, lăudînd ceea ce laud și acum, dar deplîngînd mai cu blîndețe ceea ce acum

subliniez" (nr. cit., 120) ş.a.m.d. Neluînd act în mod public de aceste explicaţii, Lovinescu citează, în schimb, în *Aquaforte*, paragraful din prefaţa la *Istoria literaturii*, care le rezumă, şi, în loc de orice alt comentar, reproduce, „o vorbă memorabilă" a lui Maiorescu : „slabă scuză, tristă scuză" *(Aquaforte*, 283). Slabă „scuză", într-adevăr, însă candoarea inculpatului e dezarmantă. Dezarmantă şi atît de patetică încît impune reanalizarea celor patru „portrete", spre a vedea dacă nu cumva învinuirea de „lamentabilă instabilitate de caracter" este gratuită „Dar bine — exclamă G. Călinescu, în articolul apărut postum, exasperat că preopinentul nu-şi retrage acuza — nici acum n-a priceput d.-sa că nu are dreptate ? Niciodată n-am scris că d. Lovinescu are vocaţie de romancier, niciodată n-am examinat fără rezerve teoriile sale, niciodată nu i-am contestat talentul." *(Manuscriptum*, nr. cit., 81.) Aşa este (cel puţin în parte). Şi fiind aşa, e adevărat că „în substanţă" a spus despre Lovinescu mereu aceleaşi lucruri. Paragrafe ale eseului din *Gîndirea*, dislocate, au fost transportate în *Vremea* şi mai ales în *Viaţa românească ;* eseul din *Vremea* a trecut în *Viaţa românească* aproape întreg, iar de acolo în *Istoria literaturii române*. Însă cu mici adausuri şi eliminări, cu anumite punctări şi specificări esenţiale, cu explicitări, cu înlocuiri, aparent inocente, de cuvinte, ce schimbă sensul judecăţii. Uneori, cu întoarcerea completamente pe dos a judecăţilor. Călinescu insistă, bunăoară, în *Vremea*, asupra „dogmatismului" lovinescian, pentru a-l disculpa pe critic de „impresionismul" pe care unii i-l imputau, considerîndu-l ceva infamant. „Iată dar — citim în *Masca apoloniană a lui E. Lovinescu* — destule elemente din care să reiasă nu numai prezenţa unei metode obiective de cercetare, străină de orice probabilitate impresionistă, dar chiar o rigurozitate ştiinţifică excesiv de uscată, ce nu lasă nici un loc contemplaţiei" (*Vremea*, IV, 161, 22 I 31). Aceasta, încă o dată, este o notă pozitivă ! În temeiul ei, Călinescu susţine că, „nu putem învinovăţi pe critic de impresionism". În *Viaţa românească* fraza citată se înfăţişează astfel : „Iată dar destule urme din care iese nu numai dovada unei metode obiective de cercetare, dar chiar o anume pedanterie ştiinţifică ce nu lasă loc pentru contemplaţie" (nr. 8—9, p. 30). Nici o schimbare de atitudine, în aparenţă, ba chiar o îndulcire a expresiei. Numai că aici sublinierea „dogmatismului" e operată în scopul nu al disculpării de indiferent ce

alt „ism" opus, compromițător, ci tocmai al inculpării, al dovedirii „dogmatismului rigid". În *Vremea*, eseistul constată „nuditatea" ideii. În *Viața românească*, denunță „goliciunea" ei. În *Vremea*, se mulțumește să descrie metoda lovinesciană și să remarce (spre o dorită satisfacție a „emulilor lui Paul Souday") că, „înmormîntat sub trandafiri, bustul intelectual al criticului își poate păstra austeritatea", avertizînd doar că acea metodă „își are primejdiile ei" (nr. cit.). În *Viața românească*, comentează : „Poate oare ieși vreun lucru valabil din această metodă ? Da, cu condiția unui mare interes de idei sau în sfîrșit a talentului literar. Însă puținătatea ideologică a d-lui Lovinescu este o notă bătătoare la ochi, iar talentul literar în înțelesul substanțial al cuvîntului lipsește" (nr. cit., 31). În *Vremea*, Lovinescu e văzut ca „moralist căruia anecdota îi servește ca mijloc de investigație" și pus în relație cu La Bruyère, Voltaire, cu „clasicii francezi, în genere așa de abundenți în anecdote", ca scriitor care „a urmărit nu anecdota despre oameni, ci, prin anecdotă eternul omenesc" (nr. 162, 25 I 1931). În *Viața românească*, portretelor din *Memorii* li se recunoaște doar meritul de a fi „distractive, unele pline de vervă, de contur stilistic". Avînd „fără îndoială darul de a spune anecdote", Lovinescu nu ar poseda talentul de a compune portrete, de a face, în genere, „operă de creație". „Portretele" sale „nu sînt portrete, ci combinațiuni, cu caracter decorativ, de impulsuri polemice și fragmente anecdotice", „un sistem de anecdote amuzante, dar și cu o notă de trivialitate voită" (nr. 10, p. 29—30). În *Vremea* se afirmă că „critica d-lui Lovinescu e în continuă ascensiune obiectivă. Simpatia pentru oameni, prejudecățile, antipatia sînt înghițite și armonizate la indiferența istorică, în fond ea însăși simpatie într-un cadru mai larg" (nr. cit.). Din *Viața românească* aflăm că „lipsa de psihologie coincide cu o lipsă de iubire pentru oameni, cu un egoism literar care turtește și diformează" (nr. cit., p. 30). Uitînd ce scrisese odată, anume că „portretul e o formă a inteligenței, un produs al ironiei, o respingere, într-un cuvînt, a realității, pentru a o ridica la esența cîtorva linii simple", că „răutatea" e „folositoare inciziei", iar „iubirea nu e propice efectelor literare" (*Vremea*, III, 115, 29 V 30), criticul antilovinescian îl acuză pe autorul *Memoriilor*, de a fi stăpînit de „răutate", aceasta implicînd „lipsă de adîncime sufletească" (*V. r.*, 10, p. 31) și susține (nu fără temei, dealtminteri) că în

paginile despre Pârvan „invidia incoercibilă, lipsa de perspicacitate psihologică, nedelicatețe, o mulțime de porniri josnice ale sufletului foiesc ca niște viermi răi" (*id.*, 32). Colaționînd textele, putem, în cele din urmă, să cădem de acord — cu condiția de a închide un ochi, sau chiar pe amîndoi, din cînd în cînd — că G. Călinescu n-a schimbat nimic substanțial în cele două sau trei versiuni (trei, cel mult, întrucît unul din cele patru texte incriminate e un articol omagial, deci trebuie scos din discuție, fiind un simplu gest de curtoazie) ale eseului său. Nimic, afară de... ton. Însă tonul face muzica ! Și care e „muzica" eseului ? Ne putem pune această întrebare, de vreme ce Lovinescu vorbește, în *Memorii*, de „originea muzicală" a criticelor sale. De ce n-ar fi „muzical" și Călinescu ? „Muzica" eseului (sau eseurilor, este același lucru) călinescian despre Lovinescu e creată pe calea tehnicii contrapunctului. Ca în articolul despre Ionel Teodoreanu din *Gîndirea*, eseistul dialoghează cu el însuși, chiar dacă nu o mărturisește. În tot ce a scris G. Călinescu despre Lovinescu vorbește cînd Ego, cînd Alter-Ego. Modificările vocii (determinate de schimbări de atitudine) trădează un complex afectiv de mare interes psihologic, în care se poate descifra o dramă. Drama îndrăgostitului. În articolele călinesciene despre Lovinescu vorbește cînd iubirea spontană, exultantă (nu lipsită însă de o tentă malițioasă), cînd iubirea jignită de a nu i se fi răspuns cu aceeași efuziune. E, în crisparea lui Călinescu în raporturile cu Lovinescu, ceva analog ostilității nemărturisit respectuoase, disimulat afectuoase a lui Iorga față de Titu Maiorescu. Eseul din *Viața românească* e plin de reproșuri de natură sentimentală, aluzive, din care se poate deduce că G. Călinescu și-ar fi dorit din partea lui Lovinescu afecțiune. O afecțiune asemenea acelei cu care îl tratase la Roma Pârvan și pe care i-a arătat-o, mai tîrziu, Ibrăileanu. În G. Călinescu se ascundea un Jim și un Felix în căutare de tată. Vocația paternității spirituale, E. Lovinescu a avut-o, neîndoielnic, altfel n-ar fi ținut cenaclu, însă tînărul său emul era un fiu incomod. În orice caz, detestîndu-se public, E. Lovinescu și G. Călinescu au fost în sinea lor — nu încape îndoială — îndrăgostiți unul de altul. Poate, tocmai fiindcă erau atît de diferiți ! Gelos fiecare de realizările și reputația celuilalt, cei doi scriitori, admirîndu-se reciproc, se priveau în permanență cu suspiciune și fiecare căuta să-l discrediteze pe celălalt. S-ar putea ca Lovinescu

să fi fost exagerat de susceptibil, crezînd a intui în tot ce a scris Călinescu despre el, spre sfîrșitul deceniului al patrulea, intenția de a-i zdruncina prestigiul. Dar și Călinescu dă dovadă de multă susceptibilitate, văzînd în toate formulările lovinesciene aceeași intenție și lipsa de „simpatie". „În *Istoria literaturii române* — se justifică el, în articolul polemic postum — eu m-am simțit îndreptățit a spune că d. Lovinescu mă privește fără simpatie (...). Prima îndatorire a d-lui Lovinescu, spre a stabili condițiile unei discuții impersonale, era de a dezminți insinuarea antipatiei pentru mine din partea d-sale (...). Însă criticul n-o dezminte, așa încît am acum confirmarea că d. Lovinescu mă privește... fără simpatie." (*Loc. cit.*, p. 74.) Iată „convorbirea de idei" virată pe tărîm sentimental!

Instabil și imprevizibil în judecăți, G. Călinescu a avut, totuși, intuiția valorilor excepționale, chiar a acelora care îi contraziceau principiile teoretice. Disprețuitor al criticii care, neavînd percepția directă a valorii estetice, caută să o determine prin aplicarea de norme, el nu a fost decît rareori, în contact cu marea creație, prizonier al vreunor idei preformate, nu a căzut, decît incidental victimă rigidității și dogmatismului. Chiar dezavuînd teoretic o anume formulă artistică, n-a ezitat să recunoască franc puterea de a emoționa a scrierilor viabile realizate în marginile ei. În repetate rînduri, criticul și-a rostit credința că acel ce interpretează și evaluează opere literare trebuie să țină seama de natura specifică a fiecăreia, făcînd abstracție de orice „legi" și „reguli", și să articuleze judecățile în consecință. Cutare scriere „produce plăcere estetică. Adevărata critică constă în descoperirea cauzelor obiective ale acestei plăceri." (*V. r.*, XXVII, 1, 1934, p. 36.) „Lectura dezminte severitatea opiniilor dogmatice și este acum rostul criticii să descopere originile plăcerii pe care o asemenea citire ne-o dă" (*Ulysse*, 195). Greutatea pentru critic „stă în a prinde fibra internă (...), în a îndreptăți teoretic ceea ce simte, dar nu intră în formula obișnuită a criticii" (*id.*, 238). „...realitatea este mai tare decît critica dogmatică, și o carte există pentru că există. Criticul nu are altceva de făcut decît să-i găsească legile interioare. Atît și nimic mai mult." (*ibid.*, 173). Ghidat de o asemenea concepție, Călinescu n-a comis, în ciuda tuturor inconsecvențelor, erori de estimare scandaloase. Injustițiile de care poate fi învinuit sînt, în orice caz, mai puține decît cele

comise de către unii critici de faimă universală, în frunte cu Sainte-Beuve. De n-a consemnat toate apariţiile importante (a omis bunăoară, *La cumpăna apelor, Avram Iancu* şi toată eseistica lui Blaga, *Aurul negru* al lui Cezar Petrescu, *În credinţa celor şapte sfeşnice* de Victor Papilian), nici n-a respins net vreo carte de valoare superioară. (A scris însă, în treacăt, minimalizant despre Bacovia, de mai multe ori. [10]) Dimpotrivă, a găsit aproape întotdeauna mijloace de-a atrage atenţia în chip special asupra operelor exemplare. *Răscoala* lui Rebreanu şi *Adela* lui G. Ibrăileanu sînt comentate nu în cadrul foiletonului rezervat cronicii literare, ci pe prima pagină. Tot astfel *Soarele în baltă* şi *Nopţile de Sînziene* de M. Sadoveanu (nu însă şi alte romane sadoveniene, care ar fi meritat cu prioritate o asemenea cinste : *Locul unde nu s-a întîmplat nimic, Fraţii Jderi, Baltagul).* Cărţile lui Arghezi, Ion Pillat, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Anton Holban sînt estimate la valoarea reală. „Un critic pătrunzător, inteligent, recreator de opere — era Călinescu de părere, precum s-a văzut — nu poate să fie injust chiar cînd din patimă doreşte aceasta". Şi avea, fără îndoială, dreptate. În absolut ! Propriile fulminante asalturi asupra operei critice lovinesciene învederează tocmai rezistenţa acesteia. În general, calităţile operelor negate ies la iveală în ciuda anatemelor sale, cînd aceste opere sînt efectiv „recreate". Compunerile caduce se autodenunţă ca atare, oricîte laude li s-ar aduce, în virtutea simplului fapt că recenzentul, spunînd despre ce este vorba în ele, dă cititorului posibilitatea de a-şi forma singur o idee asupra lor. Calificativele, oricît de generoase, reflectă, dacă ţin cît de cît seama de natura scrierii în favoarea căreia sînt date, proporţiile reale ale valorii respectivei scrieri, cititorul cultivat putînd să evalueze el însuşi o scriere despre care criticul zice, de pildă, că e „plăcută la lectură", „distractivă" sau „foarte izbutită". Dealtfel, pentru cine ştie să citească, elogiile aparente sînt, uneori, moduri ale condamnării. A spune că o povestire (să zicem *Testamentul domnişoarei Brebu* de Virgiliu Monda) are „un stil curgător, bine ritmat, fără exagerăţiuni", „o putere de a interesa care te face să citeşti toată cartea" *(Ad. l.,* XIII, 688, 11 II 34), înseamnă a-i atribui o valoare cu totul relativă. Asta o ştie însă doar cititorul versat şi perspicace. Cei nedotaţi cu subtilităţile, şi printre ei se pot număra şi se numără

efectiv, editori, ziariști, tot felul de oameni care joacă un rol în viața culturală de care depinde nemijlocit existența materială a cărților și a scriitorilor, iau propozițiile critice drept ceea ce par a fi și tratează cărțile despre care se scrie (sau nu se scrie) în consecință. De unde obligația pentru critic de a se strădui să dea *explicit* și nu numai implicit, judecățile cele mai juste.

Pentru a putea estima adecvat foiletoanele (și în genere, articolele) critice călinesciene, trebuie recurs la alte unități de măsură decît cele comune și trebuie, în același timp, ținut seama de toate componentele circumstanțelor în care au fost redactate, de întreaga rețea a complexului de condiții — obiective și subiective — configuratoare. A explica neajunsurile de indiferent ce natură ale cronicilor din *Adevărul literar* și *Viața românească* prin invocarea fie a angajărilor multiple și divergente ale criticului, în anii colaborării la aceste periodice, fie a faptului că personalitatea lui încă nu ajunsese la deplina cristalizare [11] înseamnă a simplifica lucrurile la extrem. A le simplifica și a le privi la fel de parțial ca în cazul neluării în considerație a acestor fapte. E adevărat că cele mai multe dintre judecățile călinesciene de valoare discutabile (cînd nu sînt evident arbitrare) datează din 1932—1934, ani în care criticul, abia despovărat de *Viața lui Mihai Eminescu*, trudește din greu la deshumarea și examinarea minuțioasă a operei eminesciene și, paralel, scrie un roman, colaborează permanent (adesea, cu mai multe articole în același număr) la două hebdomadare și o revistă lunară *(România literară, Adevărul literar și artistic, Viața românească)*, sporadic și la alte periodice *(Adevărul, Dimineața)*, nu fără a exercita în timpul acesta și o profesie mai lucrativă, acaparantă, aceea de dascăl în învățămîntul mediu. O asemenea muncă e de natură să înfrîngă chiar și cel mai rezistent organism. Epuizat, scriitorul se vede constrîns, în februarie 1934, să părăsească viața activă, pe care o va relua, deloc îmblînzit, la începutul lui septembrie al aceluiași an. Indiscutabil, o cauză a judecăților critice insuficient motivate, precare, unele total gratuite, ca și a crasei superficialități a multora dintre cronicile din *Viața românească* (dealtfel dublete rezumative, majoritatea, ale foiletoanelor din *Adevărul literar)* este ritmul amețitor al activităților autorului.

O alta : insuficienta documentare și, în genere, neînsușirea încă la perfecție a meșteșugului de cronicar, a meseriei de critic. O recunoaște, franc, G. Călinescu însuși, scuzîndu-și inconsecvențele față de E. Lovinescu și prin aceea că „critica cere o lungă perioadă de experiență, în care cultul care exagerează și maliția care disociază sînt etape necesare spre a ajunge la o judecată matură și definitivă" *(Ist...*, 8). Lăsînd la o parte alte implicații ale obligatoriei „lungi perioade de experiență" și referindu-ne doar la bagajul de cunoștințe, ce se cere mereu sporit, nu încape discuție că, specialist în literatura italiană, cunoscător al vîrfurilor literaturii universale, precum și al cam tuturor scriitorilor contemporani străini, de oarecare faimă, criticul nu avea deocamdată, la începutul deceniului al patrulea, o imagine exactă, completă, a literaturii române, în special a literaturii române din secolul al douăzecilea, de unde și dificultatea de a situa foarte exact autorii pe care îi comentează, de a le stabili cu acuratețe locul ierarhic pe scara de valori prin raportare la realizările naționale majore. Departe de a fi căutat să-și ascundă lacunele, Călinescu și le-a autodenunțat, în numeroase rînduri, justificînd prin aceasta caracterul tranzitoriu al multora dintre judecățile pe care le-a rostit. El și-a prevenit cititorii, mereu, că nu posedă suficiente date pentru a se putea pronunța în perfectă cunoștință de cauză asupra posibilităților unora dintre autorii recenzați, sau că nu dispune de timpul necesar studierii aprofundate a cutărei opere. Avantajat de o mare ușurință de a redacta, criticul a putut să scrie enorm, însă pentru sedimentarea impresiilor, pentru cristalizarea definitivă a părerilor, mai cu seamă a celor de natură estimativă, avea nevoie de timp. Voia să citească tot ce a scris un autor, și să recitească, spre a-și verifica prima reacție, să întoarcă fiecare operă, bună sau rea, pe toate fețele. „...Am înțeles cartea — zice, în *Mărturisiri sincere* — dar vreau să-i refac toate piesele (...). Numai claritatea propozițiilor esențiale nu-mi ajunge, vreau să pun stăpînire pe toate rotițele operei." (*Gîlceava...*, II, 314.) Pentru stabilirea rostului tuturor „rotițelor", nu se putea limita la studierea doar a operei în cauză. În concepția lui, cine „și-ar închipui că poate înțelege pe un autor studiindu-i numai operele reușite se află pe un drum fals. Întreaga operă a unui

scriitor autentic e un jurnal, din care nu e cu putință să rupi nici o filă fără să întrerupi cronologia sufletului" (*Ulysse*, 209). Or, așa ceva nu putea să-și permită în cursul anilor de muncă istovitoare la monografia Eminescu. De aici, desele sale specificări că mai trebuie să se documenteze asupra cutărui scriitor, să reflecteze ; de aici, temporizarea, în multe cazuri, a judecăților categorice. Criticul se mulțumește, bunăoară, scriind despre *Necazurile părintelui Ghedeon*, să caracterizeze literatura lui Damian Stănoiu sumar și să o „recomande publicului" — „pînă la o cronică mai substanțială" (*V. lit.*, IV, 99, 5 I 29). Cîțiva ani mai tîrziu, în cursul cărora recenzase (elogios) mai multe cărți ale aceluiași prozator, se abține încă de a pronunța asupra scrisului său o judecată globală, limitîndu-se să-și „rezume impresiile doar asupra ultimului său roman (*Eros în mănăstire*), sub cuvînt că deocamdată îi „lipsește (..) o bună documentare" (*Ad. l.*, XIV, 758, 16 VI 35). Apropo de *Horoscop*-ul lui I. Peltz, regretă că, „printr-o condamnabilă împrejurare", cunoaște „așa de puțin opera acestui scriitor" (*id.*, XI, 602, 19 VI 32). La apariția volumului *Bercu Leibovici* al lui Al. O. Teodoreanu, își exprimă „nemulțumirea de a nu avea vreme să mediteze mai adînc" asupra lui, spre a putea scrie o „recensiune aprofundată (*id.*, XIV, 751, 28 IV 35). Cronica la *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu debutează cu o confidență : „...Mărturisesc că, în afara unui articol asupra sociologiei sale, tot ce am scris asupra cărților d-nei P.B. mă nemulțumește. Cronica are scopul bine determinat de a statornici prima impresiune (...), însă cînd e vorba de o operă complexă, întinsă, nu trebuie să ne facem iluziuni, și întoarcerea asupra materiei discutate fragmentar elimină întotdeauna fie falsele construcțiuni critice, fie nemulțumirea vizuală pe care privirea de aproape a unor detalii tencuite o poate da." (*Ibid.*, XIV, 761, 7 VII 35.) În cronica la *Luceafărul* lui Cezar Petrescu, criticul „scoate" doar „formula atitudinii artistice" a autorului, „fără a se ocupa încă de valoarea lui intrinsecă" (*ibid.*, XIV, 776, 20 X 35). În cea rezervată romanului *1916* de F. Aderca citim : „Deși opera d-lui Aderca este voluminoasă, o părere hotărîtă despre valoarea ei nu ne-am putea încă da. Va trebui s-o cercetăm odată cu ochiul de azi și s-o punem în proporție cu ultima creație a literaturii noas-

tre." (*Ibid.*, XV, 816, 26 VII 36.) „În mod provizoriu și prin urmare deocamdată superficial" e analizată „personalitatea autorului lui *Tănase Scatiu*" (*Ulysse*, 334), în articolul *Duiliu Zamfirescu* și *Titu Maiorescu în scrisori*. Precizările de natura aceasta i-au fost dictate criticului fie (pînă în 1935 inclusiv) de neputința obiectivă de a se documenta exhaustiv asupra fiecărui autor recenzat, fie (după aceea) de scrupulul probității profesionale. Căci chiar terminînd monografia, nu a putut citi întreaga literatură română dintr-o dată. Însă biografia lui intelectuală a intrat, oricum, într-o etapă nouă. După apariția ultimului volum din *Opera lui Mihai Eminescu*, Călinescu s-a putut consacra cercetării amănunțite a întregii literaturi naționale — „de la origini pînă în prezent" — așadar și celei contemporane, în vederea construirii masivei *Istorii*. Foiletoanele critice de după 1936 se resimt din ce în ce mai substanțial de pe urma acestui fapt, multe (în special dintre cele apărute în 1937—1938) părînd a fi scrise nu pentru gazetă, ci direct pentru marea sinteză din 1941. Dăm însă în continuare, și nu doar incidental, și de recenzii ce nu se ridică prin nimic, și în nici un caz prin exigență critică, deasupra celor mai contestabile dintre acele publicate în anii precedenți. Desfășurarea plenară a potențelor critice a fost obstacolată obiectiv și de alte realități decît cele menționate. De nenumărate ori, autorul *Istoriei literaturii române* a relevat cu dezolare condiția deosebit de ingrată a criticului român, dezvăluindu-i și principalele cauze. Mai întîi, „poetul român se caracterizează printr-o rezistență totală la critică". Drept urmare, critica nu poate fi practicată normal, întrucît, prin răsturnarea paradoxală a raporturilor, nu criticii impun pe scriitor atenției publice, ci ei, criticii, depind de scriitori : „la noi (...) scriitorul decretează pe critic, în loc ca criticul să afirme pe scriitori" (*V. r.*, XXV, 11, 25 XI 33, p. 40) ; „nu criticul unge la noi pe scriitor, ci scriitorul își caută criticul" (*Ad. l.*, XIII, 719, 16 IX 34). Ostil criticului este și cititorul, care își „are părerile lui, formate îndeosebi după criteriul plăcerii", și „meritul criticului" rezultă pentru el „dintr-o coincidență de opinii, nicidecum dintr-un prestigiu al criticului asupra cititorului". Magistratura criticului onest e perturbată apoi de comportamente ale confraților incorecți, pe care „un spirit de contradic-

ție sau năzuința intimă de a cîștiga simpatiile pe care recenzentul curajos le pierde" îi determină „să spună că văd alb acolo unde altul a văzut negru deandoaselea". Criticul demn e dușmănit, într-un cuvînt, de toată lumea : „O solidaritate tacită strînge laolaltă pe tineri și bătrîni împotriva criticului primejdios, căruia i se opun mijloace mult mai eficace, ca premii, servicii de presă și atîtea altele" (*id.*). Aceasta fiind situația, criticul nu poate activa decît acceptînd compromisuri : „...nu totul se poate spune. Cine crede altfel nu cunoaște viața. Criticul trebuie să accepte a spune o parte din adevăr, tăcînd asupra altei părți, dacă vrea să spună adevărul. Altfel se elimină din orice societate umană și devine mut și ca atare inexistent." (*Id.*, XIX, 895, 30 I 98.) În propriul său caz, mizeriilor de acest gen li se adăugau și altele, determinate de profilul publicației la care colabora. *Adevărul literar și artistic* era un magazin săptămînal și, ca atare, se adresa unui public larg și cît se poate de eterogen. Cronicarul literar nu putea face abstracție de acest dat implacabil, și chiar avînd timp să-și elaboreze articolele în conformitate cu toate exigențele pe care era decis a și le impune, nu putea să nu facă anumite concesii pretențiilor cercurilor largi de cititori, cel puțin în sensul exprimării cît mai pe înțeles. Era apoi inevitabila „constrîngere a politeței" despre care vorbește în prefața la *Istorie*, (p. 7). Slăbirea exigenței s-a datorat, în unele cazuri, o recunoaște, precum se vede însuși Călinescu, tocmai acestei „constrîngeri". Cronicile la romanul lui Stere sînt un exemplu. Un altul, mai puțin scuzabil, dar, tocmai prin aceasta, și mai revelator : cronicile (apologetice) la scrierile lui M. Sevastos, evident caduce. În genere, cronicarul nu putea fi prea aspru cu volumele scoase de Editura Adevărul. În focul unei polemici, Pompiliu Constantinescu îl numește pe G. Călinescu, cu exagerare, desigur, „recenzentul în slujba Editurii Adevărul" și afirmă că foiletonul său e „mai mult un buletin laudativ în slujba editurii" (*Vremea*, VI, 296, 16 VII 33). Fapt este că nu puține cărți, apărute în indiferent ce editură, inclusiv și mai ales în Editura Adevărul, sînt lăudate, după cum s-a văzut, pentru merite cît de modeste și de nu importă ce natură, în temeiul cărora li se face, adesea, rabat în privința realizării literare. „Romanul d-nei Lucreția Petrescu — citim, bunăoară, în cronica la *Mărăcini* — este întocmit cu suficientă îndemînare, se citește cu interes, fără să dezvăluie nici o facul-

tate artistică. Nici nu era aici de neapărată nevoie." (*Ad. l.*, XVIII, 877, 26 IX 37.) Ponderea obligațiilor de politețe în balanța judecăților nu trebuie, firește, exagerată, dar a nu ține seamă de ea ar fi împotriva adevărului istorico-literar, căci iată ce aflăm dintr-un anunț inserat în *Jurnalul literar* (nr. 30, 23 VI) : „Redacția jurnalului nostru a sporit cu experiența publicistică a d-lui Mihail Sevastos și a d-nei Izabela Sadoveanu, continuînd ce era valabil la *Adevărul literar*, cu înlăturarea a tot ce stînjenea acolo libera manifestare a spiritului critic".

Limitată de circumstanțe obiective, acțiunea spiritului critic călinescian a fost direcționată, natural, de anumiți factori subiectivi, de origine fie cerebrală, fie temperamentală. Nu se poate scrie — credea Călinescu — la fel despre toate cărțile. O apariție trebuie judecată nu numai în sine, ci și în raport cu întreaga situație literară a autorului. Altfel prezinți, indiferent de valoare, un volum de debut și altfel a treia sau a patra scriere neizbutită a unui autor care promitea ; altfel o carte ratată a unui mare scriitor și altfel romanul mizerabil, dar de succes, al unui manufacturier al literelor. Literatura debutanților mai cu seamă trebuie analizată cu mult tact (dar nu fără a-i semnala — cu delicatețe — imperfecțiunile), spre a nu înnăbuși în față posibile reale talente. Exprimată în *Profesiunea de credință* din 1933 (ca și mai înainte dealtfel), opinia aceasta avea să fie reafirmată și mult mai tîrziu, într-o vreme în care emițătorul nu mai scria critică : „Articolul critic despre începători se scrie altfel decît cel asupra publiciștilor cunoscuți, încît se poate vorbi de două critici, măcar metodologic" *(Cr. o.*, 242). Principiu director, în „critica debutanților" : „Nu exaltați, fără temei, un începător, dar mai ales nu-l ridiculizați" (*idem*, 245). Dacă în practică G. Călinescu și-a respectat sau nu cu toată sfințenia principiul, aceasta e o altă chestiune. În orice caz, nu incidentalele încălcări ale principiilor definesc spiritul foiletoanelor din *Adevărul literar*. Circumstanțializîndu-și judecățile, se înțelege de la sine că cronicarul nu opera cu criterii absolute. El considera cărțile nu din perspectiva eternității, ci a momentului literar. Le încerca rezistența prin confruntare nu cu operele lui Goethe, Balzac, Tolstoi, Hugo, Baudelaire, ci cu scrieri contemporane. Străduindu-se să-și formuleze observațiile astfel încît să nu descurajeze scriitorii de la care era ceva de așteptat, criticul a ținut, în același timp, cu

tot dinadinsul să îndrepte pe cît mai mulți dintre cititorii magazinului în care scria spre literatură, să le trezească apetitul de a parcurge cărți. Ziarul, a susținut el, cu perseverență, trebuie să devină un instrument de cultură. Pentru realizarea obiectivului urmărit, trebuia ținut cont, firește, și de nivelul publicului cititor. Fără s-o fi declarat vreodată deschis, nu încape dubiu că G. Călinescu a căutat, în cronici, ca, fără a-și trăda principiile, să-și acomodeze criteriile de evaluare a calității producției literare posibilităților de receptare estetică ale celor care citeau *Adevărul literar și artistic*. Pentru aceasta nu era nevoit să-și violenteze conștiința, dat fiind că el însuși nu disprețuia literatura facilă, ca deconectant. Citea ba chiar și scria, și mai ales avea să scrie, lucruri în stare doar să amuze.

În anumite cazuri, nu foarte rare, obiectivitatea criticului („obiectivitate" în înțelesul dat noțiunii de către el însuși) a fost grav tulburată de pe urma erupțiilor intempestive ale temperamentului său vulcanic. „Anxios", „susceptibil", „stăpînit de mari ambițiuni", „spirit bănuitor, tenebros și extrem de combinativ", după E. Lovinescu *(Aquaforte*, 286), temperament de „umoare inegală", potrivit propriei „autofișe", spirit „plin de amor propriu și iritabil din te miri ce", „azi amabil cu toată lumea, mîine posac și aspru în vorbire" *(Gîlceava...*, II, 674), Călinescu n-a estimat, întotdeauna, ca Pompiliu Constantinescu, cărțile făcînd totală abstracție de raporturile sale cu autorii lor. De îndată ce amorul propriu îi era lezat, își pierdea (pe moment) controlul, se înfuria ca un artist italian din Renaștere. „Autoritar", cum tot el însuși ne-o spune (în aceeași „autofișă") că era, nu suporta contrazicerea și dialogul îi displăcea. Disprețuitor al „profesorilor", se voia, totuși, „magister", și ținea morțiș să aibă utlimul cuvînt, să „decreteze". O dezvăluie neocolit el însuși, cu obișnuita-i franchețe : „Domnule profesor, îmi zicea un om inteligent și amabil — îmi dai voie să mă deosebesc în cutare privință de dumneata ? Dezideratul era, desigur, rezonabil, dar asemenea situații trebuiesc evitate. Mai sînt eu profesor, dacă admit punerea în discuție a propozițiilor mele ?" Părîndu-i-se că „discuția înfățișează totdeauna o diminuare a prestigiului", întrucît include „o posibilitate de a fi învins", Călinescu s-a comportat și în presă ca „profesor" : „Pentru căutarea adevărului discut cu mine însumi, fără spectatori. În societate decretez." *(Gîlceava...*, II, 97.) Dacă cineva

îi contesta „decretul", sărea ca ars : „Eu izbutesc abia să citesc o carte ce mi se pare o elucubrație și altul o găsește capodoperă" *(Ad. l.*, XIII, 719, 16 IX 34). „...Unul scrie într-un fel pentru că altul a scris altfel, unul laudă din prietenie și altul atacă din dușmănie. Un acord între astfel de critici nu e cu putință. Dar cînd răsare într-adevăr un critic al cărui criteriu e numai adevărul, tineri și bătrîni fără talent, constituiți grabnic în generație tînără, îl latră fără încetare." (*V. r.*, XXV, 12, 1933, p. 31.) Alături de articolele în care criticul polemizează în abstract cu acei ce nu-i împărtășeau părerile se pot cita numeroase altele cu adresă directă. Călinescu n-a lăsat fără de răspuns nici o opinie contrară vederilor sale, afară de cazurile în care i-au lipsit posibilitățile materiale de a-și trimite în lume cuvîntul. Apariția, bunăoară, undeva, a unui articol în care se dă romanului *Secretul Anei Florentin* o altă apreciere decît cea „decretată" de el îl face să izbucnească : „De cîte ori spunem un adevăr în afară de orice discuție, primit de orice minte sănătoasă, cum a fost cazul articolului despre Ionel Teodoreanu, se găsesc spirite contradictorii [sic] care să ia atitudine contrară, bineînțeles paradoxală. Acesta e un mod de a insinua că judecata noastră e vulnerabilă și e pornită din vreun resentiment personal (...) Ceea ce am spus noi este așa de limpede încît singura învinuire ce i s-ar putea aduce e aceea a banalității. Ei bine, un cap sucit găsește că e cu cale a scrie că *Secretul Anei Florentin* e cea mai bună carte a d-lui Ionel Teodoreanu. Iată de ce critica nu mai are nici o înrîurire în bine asupra scriitorilor. Socotim astfel de manifestări ca un semn trist de *mizerie intelectuală.*" (*Ad. l.*, XIX, 896, 6 II 38.) Pentru culpa de a fi articulat asupra unei cărți a lui Ion Biberi, *Thanatos*, o judecată de valoare diferită de cea călinesciană, Mircea Eliade e stigmatizat „un fel de nou Alexandrescu-Ureche", un exponent al fenomenului „pe care l-aș numi banda neagră" *(Ad. l.*, XV, 818, 9 VIII 36). Din pricina lui este năpăstuit și... Hasdeu. Într-un articol-medalion, apărut la 14 februarie 1937, B. P. Hasdeu e prezentat ca „un om mare, hotărît mai mare decît Maiorescu", ca un „învățat cu cunoștințe înfricoșătoare (deloc «autodidact», cum fără nici un rost se afirmă), talent polivalent, poet pentru vremea lui interesant, dramaturg izbutit, polemist plin de spirit" *(Ad. l.*, XVIII,

nr. 845). În același an, numărul din 10 octombrie al *Adevărului literar* conține o cronică a lui Călinescu la ediția Hasdeu, alcătuită de Mircea Eliade, în care, polemizînd cu acesta din urmă, criticul afirmă : „Nu încape îndoială că Maiorescu a fost cel mai erudit scriitor român și cu cea mai largă și temeinică cultură generală. Un adevărat european. Lîngă el, Hasdeu, cu toate darurile lui, rămîne o figură moartă." Și urmează : „Hasdeu a fost un om de o rară inteligență, cu sclipiri geniale uneori. Împrejurările l-au făcut să știe lucruri puțin cunoscute în România. Era însă un autodidact și asta se vede." Poeziile lui Hasdeu n-ar fi decît „maculatură". Dacă simpla insinuare că vreo opinie a sa putea fi neîntemeiată era în stare să-l indispună în asemenea grad, e ușor de presupus cît îl vor fi afectat cronicile în care găsea directe observații critice asupra creației sale literare. Repetatele sale afirmații că e nedemn pentru un scriitor să protesteze, cînd un cronicar emite asupra literaturii lui anumite păreri discutabile, somîndu-l să adopte judecata pe care și-o face despre sine el însuși, și că răspunsurile la cronici („răspunsuri ce oameni cu stăpînire de sine nu obișnuiesc a compune") vădesc „o dureroasă lipsă de intelectualitate" (*Ad. l.*, XIV, 743, 3 III 35) nu l-au împiedicat să se facă foc el însuși, în situații analoage, și să răspundă „criticilor săi" cu vehemență. A fost de ajuns ca, în cronica sa, laudativă în fond, la *Cartea nunții*, Pompiliu Constantinescu să formuleze, într-un limbaj de perfectă urbanitate, observația că romanul nu excelează prin putere epică, pentru ca G. Călinescu să declanșeze asupra lui un adevărat tir de mitralieră. Cronicarul *Vremii*, recunoscut cu mai puțin de trei luni înainte, ca fiind, „dintre criticii noștri de după război", acela care „are o mai justă intuiție a raporturilor de valoare dintre scriitori *(loc. cit.)*, devine „un recenzent cunoscut prin puținătatea mijloacelor sale de gîndire și expresie", „incultul gazetar", „acest cronicar cu desăvîrșire incult". Citînd din scrisul său, polemistul se întreabă dacă „e cu putință o frază mai bombastică și mai incultă", numește stilul preopinentului „întortochere agramată de cuvinte, pe care Maiorescu ar fi citat-o negreșit în a sa *Beție de cuvinte*", și susține că „nu e rînd în care mintea primară a recenzentului să nu înflorească în scaieți" *(Ad. l.*, XII, 657, 9 VII 33). Adevărat că răspunsul nu e direct, ci piezîș, că, în loc de a-și mărturisi nemulțumirea pentru ceea ce Pompi-

liu Constantinescu scrisese despre *Cartea nunții*, criticul-scriitor îl sancționează pe cronicarul literar de la *Vremea* pentru judecățile, greșite, după el, asupra *Rusoaicei* lui Gib I. Mihăescu, dar asta nu schimbă nimic. Direct, și cu maximă violență, va respinge Călinescu, în 1938, judecățile lui Perpessicius asupra *Enigmei Otiliei*, afirmînd că recenzentul n-a înțeles din romanul său „nimic, *absolut nimic*". (*V. r.*, XXX, 7, 1938, p. 83). O cercetare amănunțită ar duce, probabil, la concluzia că sursa multora dintre verdictele călinesciene distrugătoare aplicate cărților unor autori de notorietate, dacă nu a tuturor, este de natură extraestetică. De aici, în bună parte, în afară de injustiții, și inconsecvențele. Fără a face criticului procese de intenție, anumite coincidențe legitimează o asemenea presupunere. În primăvara anului 1933, Călinescu e violent atacat de către Mihail Sebastian, în *Cuvîntul* și *România literară*, pentru instabilitate. Dar *Cartea nunții* îi este recenzată, de către același, pozitiv (ca, în urmă cu un an, *Viața lui Mihai Eminescu*). În iulie, criticul *Adevărului literar* scrie despre *Femei*, volumul de nuvele al lui Sebastian. Doar aparent despre volum ! În realitate îi caracterizează, minimalizînd-o, critica, nu fără să admită că, în pofida tuturor defectelor, cel în cauză are „o minte omenească, un stil ca lumea, o idee limpede din cînd în cînd, o exprimare calmă mai întotdeauna", astfel încît, citindu-l, „începi să te mai întremezi, prinzi nădejde de viață", „după întortochelile agramate ale d-lui Pompiliu Constantinescu". Referindu-se apoi la articolele lui Sebastian împotriva sa, scrie că, în situația dată, „singura atitudine onestă ar fi (...) să afirm că nu am condițiunile sufletești de a face o recenzie obiectivă. Sînt însă printre puținii care pot judeca nestînjeniți de simpatie sau antipatie. Aș putea spune d-lui Mihail Sebastian adevărul despre cartea dumisale, dacă nu mi-aș pune problema sancționării neonestității în critică. Aș, putea... dar nu vreau." (*Ad. l.*, XII, 658, 16 VII 33.) Decodînd textul, deducem că G. Călinescu găsește volumul izbutit, dar refuză să o spună, pentru a-l pedepsi pe autor pentru... etc. Cînd, peste doi ani, apare *Orașul cu salcîmi*, cronicarul *Adevărului literar* îl analizează cu onestitate, nepierzînd însă ocazia de-a arunca o piatră în raionul scrisului critic al lui M. Sebastian. Amănunt delicios : Călinescu zice că „nu poate reveni" asupra romanului *Femei*, ca și cum l-ar fi analizat vreodată (*id.*, XIV, 786,

29 XII 35). Una dintre cele mai categorice respingeri din întreaga carieră a criticului privește *Oameni în ceață* de Ion Biberi. Constatînd că nota esențială a scriitorului este „psihologia, îndeosebi introspectivă și cu pronunțat caracter patologic", cronicarul conchide că „nu e de ajuns, spre a fi scriitor, de a fi psihiatru ; trebuie să fii și psiholog, și mai lămurit, să fii scriitor" (*ib.*, XVIII, 857, 9 V 37). Nimic anormal în asta. Orice critic elogiază anumite cărți și blamează altele. Numai că, în cazul concret, blamarea urmează unei polemici pătimașe cu I. Biberi, în jurul eseului *Thanatos*. Că Mircea Eliade „nu are talent literar", după ce, cu un an înainte, fusese „un stăpînitor al talentului celui mai viguros", Călinescu descoperă, iarăși, la scurt timp, după ce autorul *Domnișoarei Cristina* avusese (în *Revista Fundațiilor* din august 1936) cuvinte bune despre *Thanatos*. Față de literatura lui Cezar Petrescu, schimbarea de atitudine se produce în momentul în care prozatorul începe publicarea *Romanului lui Eminescu*. Criticului nu-i convenea să fie concurat nici măcar indirect ! Cu toate că în cronica la *Mite* de E. Lovinescu scrisese că „un roman nu poate avea nimic de a face cu lucrările de istorie literară decît în măsura în care le folosește"... (*Ibid.*, XIV, 740, 10 II 35). Un caz de vindictă călinesciană este relatat de către Camil Baltazar, într-un număr din 1933 al *Românieі literare* (*R. l.*, II, 57, 18 III). Producîndu-se între ei, pînă atunci mari prieteni, o stare de tensiune, cauzată de un anume incident în latura strict practică a raporturilor de colaborare literară, criticul a găsit cu cale să aplice poetului o lovitură pe la spate, declarînd (nu interesează, în context, dacă pe drept sau pe nedrept) „înfiorătoare" o traducere a lui, nesemnată [12]. Un tratament analog, însă mult mai dur, a suferit Mihail Șerban, pe care Călinescu îl sprijinise la debut, publicîndu-i ceva în *Adevărul literar*, la rubrica *Primii pași*, și menționîndu-i (*Ad. l.*, XV, 807, 24 V 36) primul roman (*Infirmii*) cu amenitate („recomandăm cititorilor cartea"), pentru ca, mai tîrziu, înfuriat că prozatorul a mediat pătrunderea lui Lovinescu, peste voia sa, a cronicarului literar, în paginile *Adevărului literar și artistic* [13], să-i declare romanele „simple baliverne" (*J. l.*, I, 25, 18 VI 39). De către muza răzbunării este, cu evidență, inspirat eseul *E. Lovinescu* din *Viața românească*, a cărui virulență pamfletară nu-i, în

mod sigur, fără legătură cu apariția, în iunie al aceluiași an, a *Istoriei literaturii române contemporane*, unde G. Călinescu este portretizat într-un fel care, după cum reiese fără echivoc dintr-un paragraf al eseului [14], i-a zgîndărit dureros (fără temei, însă) sensibilitatea. Același fapt explică și ostilitatea cu care e comentat capitolul *Comisia medicală*, din *Memorii III*, menționat, doar cu o lună și ceva mai devreme (dar înainte de apariția *Istoriei !*), cu înțelegere și chiar cu o tandrețe duioasă. Furia vindicativă a criticului se consumă dincolo de orice margini ale raționalității, cînd victima ei este fostul foarte apropiat prieten literar I. Valerian, numit doar cu un an înainte „cruciat al idealității". Revista acestuia, la care el însuși, Călinescu, colaborase atît de susținut și căreia, în 1932, îi consacrase un ditiramb, cu prilejul reapariției [15], e numită în 1933 „odioasă publicație, rușine a tiparului românesc" (*V. r.*, XXV, 12, 1933, p. 31).

Încărcate de asemenea tare, ce mai rămîne din articolele lui G. Călinescu ? S-ar părea că nimic. Însă la o astfel de încheiere poate ajunge doar cine detașează arbitrar judecățile de valoare și le examinează izolat, făcînd abstracție de toate celelalte componente ale articolelor. Dacă pe multe dintre verdictele călinesciene, ca atare, nu prea se poate pune temei, din cronici se poate reține în schimb altceva, de inestimabilă valoare. Esențialul, de fapt. Substanța lor intimă, vie, fremătătoare. Chiar dacă toate sentințele criticului s-ar dovedi neîntemeiate, ceea ce nu e cîtuși de puțin cazul, cronicile lui ar merita să fie citite, nu numai pentru însușirile literare, dar și pentru că, recompunînd operele discutate, oferă (de regulă) cititorului cu spirit pătrunzător toate elementele necesare pentru a putea să determine singur calitatea acelor opere. Analizele duc, obiectiv, asemenea creației marilor artiști, la judecăți adecvate, independent de concluziile explicite ale cronicarului. Oricît ar afirma Călinescu, de pildă, că „un scriitor de valoare poate fi alternativ, mare sau mic, după unghiul sub care îl privești" (*V. r.*, XXVI, 1, 1934, p. 36), criticul talentat nu poate fi nedrept (ne amintim că tot Călinescu a spus-o !), chiar dacă o dorește, întrucît faptele de creație comentate sînt, pentru cititor, edificatoare prin ele însele. Afară de cazul în care criticul le înfățișează deformat ! Cititorul atent preia însă opiniile critice, întotdeauna, *cum grano salis*.

Călinescu însuși, criticul, ne-ar apărea „mic", dacă n-am reține din foiletoanele sale decît calificativele (uneori contradictorii) acordate scriitorilor. Însă o asemenea prezentare ar fi incorectă, și cititorul avizat ar taxa-o ca atare.

Din spiritul în care sînt scrise, ca și din declarațiile directe ale autorului reiese cu claritate că foiletoanele (și toate articolele) călinesciene urmăreau nu informarea, ci formarea publicului, educarea lui estetică, și nu doar estetică, trezirea apetitului de literatură (și de cultură în genere), stimularea inteligenței. Judecata de valoare nu a constituit niciodată scopul suprem al demersurilor critice călinesciene. Cronicarului nu i-a fost, firește, indiferent dacă scrierea pe care o recomanda merita într-adevăr să fie citită, însă mari probleme de conștiință pe tema aceasta nu rezultă de nicăieri că și-ar fi făcut. Niciodată n-a negat din principiu posibilitatea de a se înșela („s-ar putea — scrie în *Ad. l.*, XV, 794, 23 II 36 — ca eu să greșesc... și nu mi-ar fi rușine să dau înapoi"), nici n-a ținut ca părerile sale să fie împărtășite neapărat („...cum nu sînt un cultivator de mine însumi, cu atît mai puțin aș sfătui un tînăr să primească fără control o judecată autoritară" — *Cr. o.*, 415), atîta doar că se înfuria la culme cînd cineva îndrăznea efectiv să spună altceva decît el, dar asta nu... din principiu. Era chiar de opinia că „exactitatea situării în scara de valori este practic imposibilă", și amintea că „critici mari, Sainte-Beuve, au dat judecăți de valoare scandaloase" (*idem*, p. 414). Nu pentru cutare operă voia Călinescu să cîștige pe cititor, ci pentru literatură ; nu urmărea să-l îndepărteze atît de cutare scriere proastă cît de literatura inferioară în genere. Cartea discutată era mai mult un pretext. Un pretext, fie pentru a se întreba (explicit sau subtextual) cum ar fi scris-o el, cum ar fi rezolvat el însuși cutare problemă (de artă literară sau de viață), fie pentru a se confesa, fără a redacta confesiuni propriu-zise, pentru a-și rememora vreun episod autobiografic sau a da curs, cu sobrietate, aplecării lirice, nevoii de vis, fie pentru a polemiza cu cîte cineva, cu aerul de a nu-i acorda cine știe ce importanță, fie, mai ales, pentru a dezbate idei generale. În toate cazurile, rezultatul este o mare temperatură cerebrală, o incandescență de zonă astrală. Intenția cu care autorul *Principiilor de estetică* dezvăluie că și-a ținut, ca profesor la Universitatea din Iași, pre-

legerile ce formează cuprinsul numitului „opuscul" — aceea de „a face pe tineri să gîndească" (*Pr....*, 3) — a prezidat, fără îndoială, și la redactarea cronicilor din *Adevărul literar* și din toate celelalte periodice, la elaborarea tuturor articolelor călinesciene. Prin tot ce a scris, G. Călinescu a urmărit să zmulgă cititorul din inerția reacțiilor intelectuale automatice, să-i zdruncine comoditatea obținută prin instalarea în locul comun, în platitudine, să-l întărîte, să-l oblige la dialog mintal. Să-l formeze, într-un cuvînt. Critica, în înțelegerea lui Călinescu, este o ramură a pedagogiei : o pedagogie în serviciul esteticului. Căci — argumentează Călinescu — „în fond, criticul, explicînd, adică desfășurînd ceea ce este sintetic, implicit, nu dovedește (cum greșit se înțelege prin abuziva expresie «explicare», luată în sens scientist), ci educă, și critica este în fond o caligogie". În toate timpurile, „marii critici au izbutit (...) să educe secolul la sensibilitatea lor" (*Pr....*, 201). A aduce publicul la propria sensibilitate, a-l călinescianiza, aceasta a fost ambiția lui Călinescu ! Prin „călinescianizare" nu trebuie înțeles transmiterea tuturor gusturilor, tuturor părerilor, tuturor judecăților de valoare călinesciene. Criticul n-a admis să fie imitat, opinia lui fiind că discipolii oricărui maestru trebuie să se „revolte", să-și ia în stăpînire personalitatea proprie. „Fii om prin tine însuți — perorează criticul, într-un articol din *Contemporanul* — mergi pe picioarele tale. Revoltă-te. Mai tîrziu se va vedea că răzvrătirea ta nu a fost decît o afirmare a originalității personale în spiritul chiar al maestrului." (*L. n.*, 177.) Aceasta îi era atitudinea principală ! Dacă am spune că G. Călinescu agrea „revolta" discipolilor altor maeștri, și nu pe aceea a propriilor ucenici, poate că n-am fi departe de adevăr. Oricît de numeroase și grave ar fi însă derogările de la principii, oricît de ireductibile ciudățeniile, capriciile umane ale criticului, cine știe să citească găsește în mai toate articolele sale elemente fundamentale pentru definirea scriitorilor studiați. Analizele și caracterizările din aceste articole compun adesea cele mai exacte structural portrete critice ale autorilor în cauză, chiar dacă verdictele sînt atacabile. Criticul poate să minimalizeze sau să supraliciteze un scriitor, să-l reducă la caricatură sau (mai rar) să-i ridice statuie de proporții exagerate, însă oricum ar proceda, el reliefează cel puțin o latură definitorie a perso-

nalității sale. Latură subestimată, în destule cazuri, de alți critici, nesemnalată cititorului cu suficientă insistență pentru ca acesta să-i intuiască însemnătatea. Articolul despre Blaga din *Gîndirea* ne poate părea astăzi minimalizant, prin reducerea poeziei din *În marea trecere* la „bizantinism", dar „bizantinismul" constituie, obiectiv, o notă fundamentală a stilului liric blagian, și poetul a rămas deosebit de încîntat, citind acel articol [16]. Excesiv de sever cu Adrian Maniu, criticul semnalează, nu se poate nega, cu justețe punctele slabe ale scrisului său. „Spirit estet", autorul *Cîntecelor de dragoste și moarte* e un poet în ale cărui versuri „conflictul între poezie și artă" e „mai evident" decît la oricare altul. El „își creează un natural abstract, nenatural, o scîncire de copil peltic care se încurcă în vorbe". Ceea ce face „nu e urît, principial, dar e mărunt, și acest mărunțiș grațios și stilistic zdrențuiește solemnitatea temelor" *(Ad. l.*, XIV, 780, 17 XI 35). Cezar Petrescu nu e lipsit, ca scriitor, de numeroase scăderi, însă, oricîte ar fi acestea, el rămîne „un adevărat romancier", căruia îi sînt proprii „frenezia de a născoci", „marea iubire pentru eroii fictivi", „beția narațiunii", „impresia aceea totală de *existență* pe care spiritul critic o poate sfărîma cu analizele sale, dar cititorul obișnuit o presimte" (*id.*, XII, 648, 7 V 33). Injustiții foarte mari, am mai spus-o, Călinescu n-a comis. E chiar tulburător a constata că acest critic dificil, capricios, „de o lamentabilă instabilitate", are la activ mai puține judecăți fundamental nedrepte decît Maiorescu, Dragomirescu, Lovinescu, Ibrăileanu chiar, care măcar prin omisiune, au refuzat unor scriitori de excepție recunoașterea la care aveau dreptul.

Indiferent însă, cum remarcam, de verdictul pronunțat, articolele și cronicile călinesciene sînt pline de observații ascuțite, subtile, adeseori valide (sau, în tot cazul, ingenios argumentate). Și mai ales stimulative. Poate, nu e adevărat că „Topîrceanu este congenital și esențial un poet liric, nu numai fragmentar, ci cu desăvîrșire realizat", că umorul său nu este o atitudine spirituală, ci numai una de „inteligență formală", „un derivat al tehnicii" (*Ulysse*, 46). Aserțiunea rămîne, cu toate acestea, o propoziție critică memorabilă, prin aceea că ne constrînge să-i verificăm temeinicia, și efectiv ea a făcut carieră. Nimeni, scriind despre G. Topîrceanu, nu poate să nu mediteze asupra resorturilor umorului topîrcenian și

asupra raporturilor acestuia cu lirismul. Nu există un singur text critic călinescian din care să nu se poată transcrie pasaje nu numai frumoase, literar, dar și (într-un fel sau altul) de o funcționalitate euristică excepțională. *Cartea cu jucării* „nu e o culegere de ficțiuni pentru copii, ci o analiză acută a voluptății de a redeveni copil prin sentimentul paternității, un poem suav al instinctului procreativ" (*Ulysse*, 98). Ea include „cel mai frumos *Bestiar*" posibil *(id.*, 102). În *Ce-ai cu mine, vîntule ?* e „un amestec nemaivăzut de mitologie păgînă și spaimă apocaliptică, plină de gîndire și de duh de *Minee*". În consecință, „ca să înțelegi poezia d-lui Arghezi, trebuie să ai vocațiunea pentru lirismul miturilor grozave, pentru viziunile cosmice" *(ibid.*, 349). În *Nunta Domniței Ruxanda* întocmai ca — putem noi să completăm — în toată epica sadoveniană de evocare istorică), ceea ce e „cu totul remarcabil (...) este un inenarabil duh de răzmeriță, un ton de autenticitate istorică de martor ocular". Dărîmînd „orice zid al timpului" dintre el și „epoca povestită", naratorul „nu strînge material mort pentru a-i da o aparență de mișcare, ci trăiește istoria în personajul principal al ei, făcînd din romanul istoric o simplă posibilitate a sufletului său epic de moldovean". M. Sadoveanu „scrie ca eroii săi, învestmîntat în contîș și cu gugiuman, și este nu un romancier, ci cel mai mare cronicar pe care l-a dat Moldova, minunat cronicar și vrednic urmaș al lui Ureche, al celor doi Costinești și al lui Niculce" *(ibid.*, 120—121). Limba prozei sadoveniene „este ceva organic și ca și în poezie face de-a dreptul parte din conținutul operei, în înțelesul că sufletul eroilor, aerul vremii și al lucrurilor trăiesc prin ea" *(ibid.*, 243). Analizînd *Patul lui Procust*, criticul opinează că „în planul real nu există ca femeie decît Emilia. Numai femeia de toate zilele se poate caracteriza. Doamna T. este fantoma romanului, aspirațiunea lui Fred." Și dacă Fred, „om scrutător", „a refuzat s-o mai aibă", e, poate, tocmai din această pricină : „pentru a nu descoperi în ea o ființă reală, comună, asemeni oricărei Emilii" *(ibid.*, 154). În cronica la *Psihologie și viață*, afirmă că „abstract prin mijloacele de expresie, d. Ralea e plin de coloare, cînd scrie lung". Și numaidecît precizează : „E vorba, firește, de o coloare de idei" *(ibid.*, 380). Adeseori, judecățile sînt comunicate pe calea unor imagini insolite, deosebit de sugestive, de neuitat : „În virtutea unei legi psi-

hice, nu e cu putință izolarea emoției de apercepție, cum nu poți extrage lumina din firele incandescente ale unui bec electric. Orice poezie mare stă pe un schelet de idei, proeminent sau abscons — după împrejurări — și o poezie trainică este asemeni unui licurici care zboară prin întuneric ca un strop eteric de lumină, dar ținut în palmă e o gînganie mică și cenușie." (Ibid., 122.) Menținîndu-se „în domeniul purelor sugestii", lirica modernă de cugetare „aruncă de-a lungul imaginilor un fir șerpuitor, sfărîmat, de idei, cu scopul unic de a stimula gîndirea fără a o satisface, înșelînd-o cu jocul viclean al logicii". Ea este o „pînză roșie pentru aținat taurii minții" (*ibid.*, 112—13). „D. Ilarie Voronca ne desface o cîrpă în care sînt îngrămădiți o mulțime de peștișori aurii, transparenți și cu aripi de dragon, dar transparența și tinctura lor ne rămîne necunoscută pînă ce nu sînt aruncați într-un vas cu apă, pentru ca să-i putem vedea circulînd și înotînd." (*Ibid.*, 138.) „Romanul lui Camil Petrescu e ca un parc de statui înșirate în ordine, dar peste care cad în perdele lungi apele unor fîntîni arteziene, care le ascunde într-o ceață de pulbere lichidă." (*Ibid.*, 153.) Practicînd, în *Rutilio Nomaziano*, o critică „gramaticală și demonstrativă", C. Balmuș „dibuie figurile și expresiile, le scoate ca un bijutier cu un clește mic și le expune pe mătase roșie..." (*ibid.*, 281). Pentru stabilirea genului proxim al unei opere sau al întregii creații a unui scriitor, criticul invocă, desigur, deși nu foarte frecvent (cum o va face în *Istoria literaturii române)*, nume străine. Ibrăileanu e „Taine al nostru" (*ibid.*, 67). Jean Bart este „un Loti al nostru, original, mai viguros și mai puțin patetic" (*ibid.*, 162). *Adela* lui G. Ibrăileanu „este o carte de analiză în stilul lui Benjamin Constant" (*ibid.*, 173). Tot astfel *Ioana* lui Anton Holban (*ibid.*, 219). Arghezienele *Tablete din Țara de Kuty* compun „un roman satiric în genul *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu sau povestirilor lui Voltaire". Titlul lor „sugerează o țară de Utopie, o Schlaraffenland, un Paese di Cuccagna, o republică din harta lui Herodot sau a lui Swift" (*ibid.*, 186). Tipul poeziei lui Adrian Maniu, „cu mai mult artificiu și în accepțiunea cea mai generală", ar fi „acea poezie «neglijentă» pe care Gide o pune în socoteala lui Jammes (*ibid.*, 286). Analizat ca „basm futurist", romanul *Orașele înecate* al lui F. Aderca e raportat la Restif de La Bretonne și Grimmelhausen (*ibid.*,

286). În eseistica lui Ralea, comentatorul găsește „ceva din Barrès și din Keyserling, dar într-un ton amabil de ușurătate" (*ibid.*, 380). De la început scînteietoare, cronicile călinesciene, în ansamblu privite, devin tot mai substanțiale, mai interesante, pe măsura valorificării de către autor a tuturor resurselor de care dispune. Pînă cam prin 1933, ele sînt structurate ușor didactic, la un mod vag dragomirescian, separînd, în cazul romanelor, expunerea subiectului de analiza propriu-zisă și examinînd stilul și limba operelor mai mult sau mai puțin în sine, izolat, după discutarea celorlalte componente. Încercările de a recompune atmosfera din anumite scrieri prin analogie nu duc întotdeauna la rezultate fericite. În cronica la *Zodia Cancerului*, bunăoară, criticul, evocînd momentul în care, la memorabilul ospăț, în cinstea abatelui de Marenne și a lui Alecu Ruset, căpitanul Ilie Turculeț zdrobește o ceapă, comentează, deplasat : „d-l Sadoveanu tratează ostilitatea dintre consumator și ceapă cu același dramatism cu care Homer încaieră pe eroii săi" (*ibid.*, 97). Cu timpul, devenind din ce în ce mai mult el însuși, G. Călinescu se realizează, și la nivelul cronicii, ca mare critic și mare scriitor.

Cronicile din *Adevărul literar și artistic* (nu numai acelea, desigur, dar ele în special) sînt cuceritoare mai ales prin partea lor eseistică. Cărți dintre cele mai umile declanșează, uneori, adevărate torente de comentarii fascinante și, indiferent ce s-ar spune despre scrierea în cauză, ca atare, generalizările teoretice înalță articolul în văzduh, strălucitor, ca un roi de fluturi albaștri. Criticul își instruiește cititorii, cu vervă și spirit, coloana de gazetă devine o catedră, de la care vorbește, inspirat, un mare profesor. Preliminariile (sau unele paragrafe interioare) ale cronicilor la o seamă de volume de versuri (reproduse în bună parte, împreună cu numeroase pasaje din cronici la cărți de proză și critică, în volumul *Ulysse*) alcătuiesc un veritabil „curs de poezie", și prelegerile ieșene introduse în *Principii de estetică* sub acest titlu se găsesc, embrionar, aici. Laitmotivul este concepția că „orice poezie mare stă pe un schelet de idei" (*ibid.*, 122), creația lirică fiind „în fond un proces intelectual, adică de cunoaștere a esențelor lumii" (*ibid.*, 421). „Sentimentul — scrie Călinescu — e un proces care însoțește viața noastră sufletească totală. Un individ care nu gîndește nici nu poate avea cine știe ce afecti-

vitate" (*ibid.*, 428). Gîndirea nu se rostește însă, în poezie, abstract — discursiv. „Ajuns la problemele de sus ale lumii", poetul le exprimă „sub forma cîntecului" (*ibid.*, 421). În acest sens, poezia concurează muzica. „Poezia constă în găsirea unui raport nou, pe care îl îngroșăm, fără să-l desfășurăm discursiv, și care dă naștere unei muzici de idei." (*Ibid.*, 423.) Astfel înțeleasă, marea poezie este prin definiție ermetică. „Oriunde dăm de adevărată poezie, intrăm în irațional." (*Ibid.*) Asemenea magiei, „poezia își trage puterea din sentimentul că față de o ordine întrevăzută în univers nu putem fi decît pasivi" (*ibid.*, 421). Se înșală însă amarnic acei poeți care cred că ermetismul e tot una cu obscuritatea și care, în consecință, întunecă deliberat înțelesul versurilor. „Pornind — constată criticul, în cronica la *Apocalips terestru* — de la principiul hotărît valabil că sîmburele liric nu trebuie să se dezvăluie în întregime, ferindu-se de banalitatea interpretării, cei mai mulți dintre tinerii poeți contemporani fac confuziunea gravă între absconsitatea substanțială și cea formală, de origine filologică (...) Recurgînd la hoțescul gest de a fura frazelor elementele de claritate *gramaticală*, care nu atinge nebuloasa ideologică, versificatorul obține un efect contrar celui arătat, adică după o iritație prealabilă și sforțare *logică*, de a descifra sensul intern, o dezamăgire în raport direct cu banalitatea ascunsă." (*Ibid.*, 416.) Explicînd ce trebuie înțeles prin ermetismul substanțial, Călinescu subliniază că, sub regimul acestuia, „dificultatea poemului" e „permanentă, indisolubilă la fiece recitire". Dacă ermetismul este redus la „metoda ghicitoarei, pe care în cele din urmă tot o dezlegi", „cu fiecare lectură nouă poemul intră în agonie, pentru ca în cele din urmă, străpuns de comentarii, să moară". Explicitîndu-și tot mai mult punctul de vedere, criticul continuă (aceasta, în cronica la *Golful sîngelui)*: „A disimula o idee nu înseamnă a o strivi în imagini și în construcții gramaticale insolite, ci a nu îngădui ca ideea să se nască în conștiință în determinațiuni și, deci, în limitări logice. (...) Dificultate înseamnă așadar latența desăvîrșită a gîndirii, nicidecum gîndire pitită. Versul dificil e multiplu prin marile posibilități de asocieri pe care le dă, cîtă vreme aceste asocieri n-au fost realizate. Oricîte comentarii s-ar face, poemul rămîne mereu un proces de gîndire deschis, nou mereu chiar pentru poet, așa cum visul este o enigmă mereu semni-

ficativă, niciodată epuizabilă." (*Ibid.*, 419.) A obscuriza dinadins poezia, sub pretextul asocierii cititorului la procesul de creație, e o practică vătămătoare lirismului. „Teoria colaborării a sporit considerabil în anii din urmă numărul poeziilor proaste, ba chiar, aplicată în ideologie, cantitatea relei cugetări." Fără a condamna această teorie în sine, Călinescu dezaprobă interpretarea ei simplistă, atrăgînd atenția că „ideea critică a colaborării voiește a spune nu că poetul trebuie să lase și pe cititor să adauge ceva, ci numai că emoția estetică este ieșită din procesul continuu de naștere a poemului". În ciuda „clarității aparente a ideilor" și a faptului că pare „finită și lustruită", poezia lui Eminescu rămîne „o vecinic renăscătoare enigmă lirică". Situația procesului poetic se aseamănă cu aceea a procesului mitic : „oricît s-ar clarifica un mit, el rămîne mereu obscur, capabil mereu de nouă înfrunzire intelectuală" (*ibid.*, 420). Pentru ca simbolul poetic să rămînă veșnic nedezlegat, nu-i absolut deloc necesar ca versurile să fie cît mai greu de înțeles. Foarte adeseori, „cele mai obscure versuri în înțelesul poetic, adică cele mai pline de efluvii iraționale, sînt acelea cu aparență de claritate" (*ibid.*, 424). Cea mai limpede adevărată poezie, „exprimînd simbolic, imediat, o idee, cuprinde atîtea sensuri cîte putem descoperi prin asociațiune și în limitele sensului interior". Fără a întrebuința sintagma „operă deschisă", Călinescu îi elaborează (în spiritul esteticii lui Croce, și nu fără tangențe, poate nebănuite, cu teoria dragomiresciană a capodoperei) întreaga bază teoretică, în deceniul al patrulea. „Nimeni — scrie el — n-a interpretat definitiv o mare poezie, oricît de clară în aparență. Ideea ei latentă crește mereu și rămîne la infinit producătoare de sugestii." Stabilind acest fapt, criticul conchidea : „Din faptul că orice poezie este necesar ermetică rezultă consecința inutilității obscurității" (*ibid.*, 426). Cum vom evita, atunci, retorica ? Călinescu e de principiul că nu trebuie evitată. „Fuga sistematică de toate formulele este chiar o formulă, și nici o tiranie mai grozavă nu există decît propunerea de a fi ingenuu, sustras oricărei retorice, cînd este natural ca în poezie omul să caute o retorică." Decît că retoricile se uzează și, uzîndu-se, trebuiesc înlocuite : „Declamația romantică era sublimă față de uscăciunea clasică, azi ea a devenit bolnavă. Am înlocuit-o cu mijloace mai simple, a căror simplitate

începe să-şi dezvăluie formula şi să devină altă Retorică." Lumea plictisindu-se de „simplitatea concertată, de obscuritatea clară, de formula tiranică de a nu avea nici o formulă", are vă vină timpul „cînd vom sorbi versul larg începînd cu O O O, declamaţia furtunoasă şi viziunea organizată şi vom cădea iar în sentiment. O epocă neoromantică ne paşte inevitabil..." (*Ibid.*, 427—8.) Cu asemenea crez, era normal ca G. Călinescu să deteste purismul şi să pledeze pentru înrădăcinarea poeziei în realitate. Ori de cît prestigiu s-ar bucura, reflectează criticul, concepţia că „poezia este un produs de laborator, un eter subtil, extras după formule complexe prin fierberea şi decantarea sufletului", şi oricît s-ar munci poeţii moderni „să extirpeze din ea cel din urmă reziduu de viaţă (...) şi să dea strofei aparenţa unei alchimii sau a unei algebre superioare", ştim din istorie că „marea poezie a crescut ca o buruiană frumoasă şi amară pe locul unde viaţa era mai clocotitoare şi mai chinuită de probleme". Exemplificînd, Călinescu zice : „Ori de cîte ori s-a ivit undeva un poet cu adevărat adînc şi mare, acela a fost totdeauna un nefericit sau un zbuciumat, un om cu ochii deschişi spre lume, cu o pătrundere a esenţei ei ajungătoare unui secol. Baudelaire sau Leopardi, Novalis sau Hölderlin, Lenau sau Eminescu, toţi aceştia sînt nişte bolnavi şi nişte nefericiţi." Şi urmează, concluziv : „Poezia este artă, de bună seamă (...) Dar ori de cîte ori întîlnim un poet mare, dăm de atîta sinceritate a strigătului, de atîta nevoie de a pune în ritm numeric şi durabil propria lui cioc-nire cu viaţa încît nu mai încape îndoială că poezia se bizuie pe adevăr. Cînd într-un poet, cu oricîte mătăsuri şi argintării exterioare, nu găseşti acel puls al vieţii adevărate, ai de a face cu un poet minor." (*Ibid.*, 417.) Avertizînd poeţii, repetat, că nu e de ajuns a avea stări sufleteşti, trăiri intense, pentru a scrie versuri izbutite, că „sinceritatea nu devine factor de creaţiune ba uneori nici mijloc de informaţie psihologică, dacă ea nu se ridică la modul universal" (*ibid.*, 421), că poezia implică o „sterilizare a sentimentului prin tehnică", criticul a accentuat totodată, cu şi mai multă vigoare, că „dacă (...) vibraţia lirică este absentă, orice sforţare formală este inutilă, stilul fiind atunci o tencuială pe pereţi de sticlă" (*ibid.*, 416). Cu deosebită insistenţă a pledat G. Călinescu pentru orientarea spre realitatea obiectivă a creaţiei epice. Această ple-

doarie traversează, ca un fir roşu, cronicile la volume de proză. „Ceea ce lipseşte romanului românesc în genere — constata criticul, în 1932 — chiar cînd aduce însuşiri remarcabile de stil şi coloare, este contactul cu viaţa. S-ar părea că scriitorul român nu-şi trăieşte viaţa, şi în cele mai multe cazuri chiar aşa şi este. Romancierul nostru este un literat, un meşteşugar care ia o temă, cum ia fierarul un fier, o înroşeşte, o bate, o răsuceşte, îi dă în sfîrşit o formă regulată, dar metalul cu care lucrează e o substanţă inadecvată obiectului pe care-l face, aşa că totul rămîne cu valoarea unui exerciţiu abstract." (*Ibid.*, 429.) Ideea va fi reluată ori de cîte ori se va ivi un prilej. Discutînd *Oraşe înecate,* cronicarul *Adevărului literar* emite opinia că „punctul de plecare a operei de artă trebuie să fie spiritul integral", că „ne trebuie tendinţă", şi aduce elogii romanului rus, „spiritualist", şi celui englez, „pedagogic, energetic", pentru că sînt pătrunse de suflul vieţii. „De o mie de ori — scrie, în continuare — umbra lui Petru Schlemihl, cu oscilaţiile ei metafizice, este mai tonică pentru sufletul nostru, încă tînăr, decît pişcotul înmuiat în ceai al lui Proust" (*ibid.*, 329). Într-un articol anume consacrat problemei „tendinţei în artă", Călinescu zice : „Oamenii adevăraţi nu sînt obiectivi, şi prin urmare nu trebuie să cădem în absurditatea de a cere autorului să ne înfăţişeze oameni sterilizaţi. Autorul însuşi fiind om, nu se cade să-i cerem să se purifice de orice atitudine, punîndu-l în primejdie de a nu trăi realmente viaţa. Autorul ca om trebuie să aibă idei şi atitudini şi să le trăiască intens. Cu cît trăieşte mai puternic, cu atît sîntem mai siguri că va fi în stare să priceapă aspecte tot mai adînci ale existenţei." (*Ibid.*, 439—40.) Gîndind astfel, criticul nu numai că admite în literatura de ficţiune documentul, dar consideră că „orice creaţiune trebuie să fie în chip necesar şi un document". Fără „document" altfel spus : fără cromatizare social-istorică, creaţia epică se condamnă la neverosimilitate, anulîndu-şi astfel însuşi principiul de existenţă. „Se abuzează la noi, nota Călinescu, în 1938, de expresia ironică *documentar,* voindu-se a se sugera că unde e document nu e artă. Invers e adevărat, că unde nu e document nu e artă, deoarece ca suprarealitate romanul documentează, neapărat, simulînd o ordine istorică, fictivă, adăugată. Cînd un roman nu te documentează, nu există." Documentul se

cere însă, desigur, transfigurat. Prefăcut, adică, din document istoric în „document fictiv". Doar astfel dobîndește semnificație. Căci „nodul vital al romanului" e semnificația. „Iar semnificația vrea să zică factor universal, etern." (*Ibid.*, 441.) În alți termeni : „Condiția este ca viața să se subordoneze creațiunii. Creatorul trebuie lăsat să trăiască, dar în același timp să fie învățat a se întoarce asupra lui însuși, făcîndu-și obiect de contemplare din propriul lui subiect." În opoziție cu puriștii, care „au combătut tendenționismul prin impasibilitate", Călinescu crede că „atitudinea trebuie provocată pînă la exaltarea sufletului, pînă la cea mai mare intensitate de viață, apoi neutralizată prin examenul formal de valoare". Lapidar definitivă, poziția lui e aceasta : „Nimic nu e adevărat, dacă nu e exprimat, nimic nu este exprimat, dacă nu e trăit" (*ibid.*, 440). Prin „expresie", prin creațiune", prin transfigurare", scriitorul ridică — în înțelegerea călinesciană — documentul la poezie, și iată-l pe criticul nostru articulînd idei croceene : „Fundamentală rămîne putința de transfigurare a lumii, de absorbție a ei în lumea interioară. Adevăratul romancier rămîne un poet, adică un autor de poeme, fiindcă nu trebuie să se uite că între Virgil, Ariosto, pe de o parte, și Flaubert, pe de alta, nu e deosebire de esență, romanul fiind continuarea epopeii." (*Ibid.*, 437.)

Împrăștiate pe suprafața unui întreg deceniu, ideile călinesciene se înfățișează, desigur, mai puțin coerent în paginile revistelor din care trebuiesc recoltate decît într-o expunere rezumativă. Dar farmecul, în bună măsură, tocmai în asta rezidă. Coloana de gazetă, pagina de revistă i-au servit lui G. Călinescu drept spațiu al construirii de sine. Criticul și-a tratat cronicile și articolele ca ciorne. N-a ezitat să intervină în text de cîte ori a simțit nevoia, să modifice judecățile radical. Dialogînd, cum o specifică în textul citat, aproape tot timpul doar cu sine însuși, Călinescu nu s-a retras, în acest scop, în singurătăți, ci a convorbit cu propriul eu în plină cetate. N-a ținut să-și ascundă de lume procesele devenirii interioare. Și-a dat eul intelectual (nu și cel familial) în spectacol, la modul, am putea spune, pirandellian. Și-a etalat dramele cerebrale, fără să-i pese de lume, în afara oricăror considerente de pudoare. Publicistica sa se înfățișează în consecință ca un imens șantier sau, dacă preferăm o imagine de interior, ca un laborator uriaș, în care scriitorul se creează

fără încetare pe sine însuși. Spre a-și educa cititorii, Călinescu s-a autoeducat în permanență, trăind cu fiecare carte citită drama creației, refăcînd în spirit momentele mari ale istoriei culturii, repetînd mai cu seamă, în durata unei vieți, istoria literaturii române, întocmai cum ontogenia repetă filogenia. Cu înfrigurarea copilului care desface o jucărie, el nu a fost liniștit, în contact cu operele literare, pînă ce nu le-a demontat și realcătuit iarăși, piesă cu piesă, pînă ce nu le-a simțit pulsul și nu le-a ascultat zvîcnetele inimii ascunse. Același comportament față de construcțiile teoretice. Nu și-a însușit o idee pînă ce nu a „văzut-o" și nu a integrat-o experienței existențiale proprii. S-ar putea zice chiar că nici o idee a sa nu e luată din cărți, ci doar verificată prin ele. În acest sens, Călinescu e un tipic „existențialist". Întreaga sa concepție literară emană din experiența proprie de creație, coroborată cu meditațiile prilejuite de lecturi. Lecturi deloc neutre, ci pasionat (și pasionant) angajate : mobilizate în vederea asedierii din toate părțile a misterului creației. Multe articole și eseuri sînt directe pledoarii *pro domo*. Călinescu mărturisește în prefața la *Istoria literaturii române* că a scris *Principii de estetică* „pentru a pregăti teoretic" această *Istorie*. Același lucru se poate afirma, negreșit, despre o seamă de alte texte cu caracter teoretizant. Articolele despre roman din 1932 urmăreau, cu evidență, pregătirea spiritelor pentru a primi *Cartea nunții*. Acele din 1937—1938 au fost elaborate pentru a netezi calea *Enigmei Otiliei*. Nu rezolvarea problemelor în sine îl preocupa în primul rînd pe critic, ci „educarea secolului la sensibilitatea sa". Uneori chiar numai validarea, fie și efemeră, a vreunei idei cu substrat afectiv : de aici, în bună parte, și inconsecvențele, contradicțiile.

Critica foiletonistă a lui G. Călinescu poate fi, în consecință, citită și ca „jurnal". Așa cum s-a remarcat, ea alcătuiește (împreună, evident, cu întreaga publicistică), „un veritabil jurnal al unei fascinante aventuri spirituale".[17] Ea reprezintă fișa temperaturii intelectuale a unei personalități a cărei existență a fost o permanentă ardere. Întrebarea dacă, sfîșiate de atîtea contradicții și inconsecvențe, adulterate de judecăți de valoare contestabile, nu era preferabil ca articolele și cronicile călinesciene să nu fi văzut lumina tiparului ca atare, ci să fi rămas în stare virtuală sau în stadiul de ciorne manuscrise, pînă la deplina cristalizare în spiritul autorului a jude-

căților pe care le conțin e fără obiect. Chiar dacă nu ar fi decît ceea ce G. Călinescu afirmă că sînt articolele critice lovinesciene din deceniul al patrulea, „simple documente ale unei dezorientări" *(V. r.*, 10, 1937, p. 38), aceste materiale tot ar prezenta un excepțional interes, prin tensiunea lor spirituală. Dar, cum s-a văzut, ele sînt expresia unei activități critice mai mult decît remarcabile și de o eficacitate indiscutabilă. Fără Călinescu, critica literară din deceniul al patrulea ar arăta ca un edificiu căruia îi lipsește un perete. Conștiința literară, atît de frămîntată, a perioadei interbelice și-a avut în cronicarul *Adevărului literar și artistic* unul dintre cei mai tipici reprezentanți. Nefiind „critic" în înțelesul rigid al noțiunii, G. Călinescu este, în felul său, inimitabil, cel mai mare critic român.

DEMONUL PUBLICISTIC

MOBILITATEA SPIRITUALĂ. VOCAȚIA PEDAGOGICĂ. SENTIMENTUL CETĂȚII

Critica producției literare curente e, la G. Călinescu, doar una dintre componentele, numeroase, ale unei activități de mult mai largă anvergură : cea publicistică. Departe de a considera publicistica un exercițiu minor, autorul *Istoriei literaturii române,* a profesat-o, viața întreaă, cu pasiune ardentă. N-a disprețuit nici unul dintre genurile publicistice. A scris articol de fond, cronică, articol de problemă, cursiv, medalion, comentariu, articol polemic, evocare, panegiric, reportaj, „poșta redacției", a luat interviuri, a redactat note, notițe, anunțuri, avertismente, „chapeau"-uri, explicații la clișee, a vizat materiale, indicînd locul în pagină și corpul literei, a stat în tipografii, spre a face corecturi, a vegheat lîngă rotative desăvîrșirea procesului tehnic al trecerii paginii manuscrise în coloana de publicație periodică. Publicistica a fost, putem spune, marea și constanta pasiune așa-zicînd extraprofesională a vieții scriitorului. Înainte cu mult de a se revela ca poet, critic și istoric literar, Călinescu și-a exersat penița redactînd scurte dări de seamă pentru gazete. Obținînd, cu timpul, acces în redacțiile unor periodice *(Roma, Viața literară, Sinteza,* mai apoi *Viața românească, Adevărul literar și artistic),* s-a instalat acolo, numaidecît, cu toate armele și bagajele. De cum a început să publice, și-a dorit o revistă proprie („...revistă ce un critic de profesie ar trebui să poată să aibă" — *Gîlceava...,* I, 59), și de cîte ori a avut posibilitatea de a scoate sau conduce una, și-a asumat integral nu numai rolul de „director", ci și toate obligațiile redactorului, inclusiv pe cele mai ingrate, și le-a îndeplinit, constant, cu o tenacitate și o

abnegație benedictină. Titlul de „publicist" îl socotea, totuși, minimalizant, și spre sfîrșitul vieții, declarîndu-se, o dată, „simplu «publicist român»", vorba lui Caragiale" *(Cont.*, 40, 4 X 63), dă propoziției o afișată tentă malițioasă și, voalat, o adresă polemică, iar într-un text dialogat își pune, în derîdere, interlocutorul să i se adreseze cu apelativul „tovarășe... publicist" *(Cont.*, 29, 17 VII 64). Dincolo însă de idiosincrasiile terminologice, totul atestă irezistibila atracție a acestui „scriitor total" către ziaristică. Practicînd jurnalismul cu perseverență și cu fervoare, pînă la stingerea din viață, Călinescu nu și-a strîns, totuși, la un loc articolele risipite prin tot felul de periodice. De ce ? Nu pentru că așa i-ar fi fost voia. Anunțuri inserate în presa literară a ultimilor ani din deceniul al treilea atestă intenția publicării unei culegeri ce s-ar fi intitulat *Ulysse*. N-a publicat-o, și n-a scos vreun alt volum de articole decît tocmai în 1964, în pragul asfințitului biologic. Împrejurările nu i-au permis-o. Dacă și-ar fi putut edita operele cu aceeași ușurință cu care criticii de azi își adună în volum tot ce scriu, nu încape îndoială că am avea „cronicile mizantropului" și ale „optimistului" în ediții antume, puse la punct de către autor. „Numesc bun gazetar — scria G. Călinescu, în 1945 — pe acela ale cărui articole suportă adunarea în volum" *(Gl....*, II, 198). Dacă nu s-ar fi considerat „bun gazetar" el însuși, ce sens ar fi avut să persevereze într-o îndeletnicire care, în înțelegerea sa, nu valorează nimic prin ea însăși, ci numai prin acei ce o practică ? „Cititorul — afirmă directorul ziarului *Națiunea*, într-un articol de fond — mai ales din țările de înaintată cultură, nu citește «articolele», ci citește pe autorii lor (...), fiindcă nu există articole bune ori rele, ci numai oameni buni ori răi..." (*Id.*, 396.) Iar directorul hebdomadarului *Lumea*, îi întărește spusa : „Nu există articol bun de gazetă, există doar scriitorul, și articolele lui Eminescu sînt bune fiindcă sînt de Eminescu și ale lui Arghezi fiindcă sînt de Arghezi" (*ibid.*, 350).

Privitor la angajarea omului de carte (inclusiv la propria angajare) în scrisul periodic, G. Călinescu a articulat, în decursul anilor, opinii aparent contradictorii. Într-o „cronică a optimistului" mărturisește a fi „regretat", atunci „cînd alunecînd în manifestări publicistice superficiale și stereotipe", a „pierdut timpul prețios" pe care l-ar fi putut „consacra unei opere solide" *(Cont.*, 34, 22 VIII 61). Regretul afectează în-

deosebi activitatea publicistică juvenilă, propulsată — zice scriitorul matur, judecîndu-și nemilos începuturile — de vanitate : „Altădată, cînd îmi vedeam numele pe afiș, aveam o tresăltare de mulțumire, mi se părea că toată lumea se uită la mine“ (*Gl....*, II, 315). „Cînd eram tînăr, improvizam repede, fără a avea vreo idee în cap, ca să pot figura în cît mai multe publicații, așa îmi explic azi artificialitatea acelor scrieri“ (*Cr. o.*, 135). Jurnalistul are însă momente în care nu-i deloc mai îngăduitor cu producția sa de maturitate. „Munca silnică literară — citim într-o *Lume* din 1946 — e mai grozavă decît aceea în mină. Mîinile îmi sînt scăldate de cerneală, dar aș prefera mînjirea cu cărbuni. Am o rutină și umplu repede pagina, o umplu însă cu cenușă.“ Sugestia unora de-a aduna „cenușa“ în volum o ia drept insultă (*Gl....*, II, 349). Într-un interviu, își califică unele dintre scrierile apărute în reviste (nu precizează care anume) drept „fleacuri“ (Ion Biberi, *Lumea de mîine*, Buc., Forum, 1945, p. 164). Pe de altă parte, ori de cîte ori se ivește prilejul, elogiază publicistica de calitate, și pledează cu insistență pentru prezența în coloane de ziar a celor mai calificați specialiști din toate ramurile culturii. Gazeta, e de părere Călinescu, fiind un foarte eficient instrument de cultură, trebuie scrisă de scriitori, gînditori, savanți, și nu de către „articlieri“, de către „ziariști mărunți“, care, „dacă au izbutit să umple două coloane, își freacă mîinile de mulțumire că au scăpat și pe ziua de astăzi“ (*Gl....*, II, 396). Orice „om de cultură adîncă“ trebuie, după Călinescu, „să fie și un jurnalist în sensul bun al cuvîntului, adică un educator de minți“. Altfel rămîne fără cititori. Iar în absența cititorilor „piere sensul însuși al literaturii, care e comunicare“ ; „filosoful numai pentru el fuge de scopul însuși al gîndirii, care e determinarea unui obiect, și se cufundă în simple deliruri, sub raportul mintal, contingente“ (*J. l.*, I, 23, 4 VI 39). Spre a-și face pledoaria cît mai convingătoare, Călinescu invocă (obicei pe care îl vom întîlni la el adeseori) exemplul țărilor cu mare tradiție a scrisului : „Cele mai de seamă personalități literare și științifice din străinătate trăiesc din colaborarea profesională la gazete. Acolo se fac tăieturi din ziar în scop bibliografic, căci tot ce se scrie în ziar e de calitate înaltă. (...) O bună parte din volumele de critică și literatură și-au răspîndit anticipat conținutul prin jurnale.“ (*Gl.*, II, 142.) Cum se face că, avînd despre jurnalism o atît de înaltă concepție, G. Că-

linescu n-a ezitat să se autoflageleze public, în mai multe rînduri, pentru faptul de a-l fi profesat ? Ca orice activitate, scrisul la ziar sau revistă implică renunțări, sacrificii, servituți, și autorul *Cronicilor optimistului* nu e singurul critic exasperat de a se vedea silit să se priveze de alte demersuri intelectuale, procuratoare de mult mai consistente roade și satisfacții, pentru a-și da, periodic, tributul la gazetă. Această constrîngere îi provoacă, la un moment dat, o adevărată exasperare : „...Dar eu, care scriu, de la cîte nu sînt împiedicat de curiozitatea ta de cititor fără cîrmă ? (...) Eu aș vrea să dau un bun comentariu al unei povești din *Cunto de li cunti*, dar mi se cere să scriu un roman biografic în felul celor la modă pe aiurea" *(Gl....*, I, 38). Citind cu atenție, realizăm că, de fapt, Călinescu nu reprobă, în nici unul dintre pasajele reproduse, și nici în altele, jurnalismul ca atare, ci materialele „de servici", care nu pot lipsi din periodicele de mare tiraj. Lamentîndu-se, în *Lumea*, pentru producerea de „cenușă", scriitorul nu uită să specifice că „se pot spune lucruri foarte serioase în articolele de gazetă" și că „opere azi ilustre au avut la vremea apariției lor caracter jurnalistic". Imediat adaugă însă că „nu se poate scoate proză valabilă" chiar din orice. Cînd ți se oferă „ca niște rime constituite titlurile de-a gata", e imposibil a scrie ceva substanțial (*Gl...*, II, 350). A scris G. Călinescu însuși în felul acesta, pe teme date ? Da, și nu atît în tinerețe, ci tocmai în anii deplinei maturități. De ce ? Pentru că, asumîndu-și condiția de ziarist, era normal să dea publicației la care colabora articolele de care aceasta avea nevoie. Putea, firește, să absenteze din anumite numere. Dar n-o voia. Valéry Larbaud vorbește de „viciul nepedepsit" al lecturii. Există însă și un „viciu", nu mai puțin acaparator, al scrisului, al scrisului cu orice preț. Acesta, vai, nu scapă nepedepsit. Călinescu l-a avut. Cum îl explicăm ? A-l pune doar pe seama „vanității" ar însemna a judeca superficial. Ne găsim în fața unui spirit mult prea complex pentru a-i putea explica manifestările printr-o slăbiciune oarecare, benignă și cu totul comună. Un răspuns mulțumitor la întrebarea pusă ar putea fi obținut doar cu concursul psihologiei abisale. G. Călinescu a fost un om pe care l-a interesat tot ce intră în orizontul uman. Și a fost un spirit prin excelență extravertit. Tot ce vedea și auzea, tot ce simțea era numaidecît trecut prin filtrul reflecției, și tot ce era gîndit

se cerea, cu insistență imperativă comunicat. „Mizantropul" avea neapărată nevoie de lume. „Solitudinea — zice Călinescu undeva — e un lucru imposibil pentru un om normal. Sufletul meu are nevoie de sufletul celuilalt și toți trăim în Lume." (*Cr. o.*, 435.) Prea sociabil n-a fost, totuși. Ba a fost chiar un claustrat. A ocolit sistematic „Capșa și trotuarul Victoriei", a evitat, în limitele posibilului, întîlnirile „cu așazișii confrați", a scris, „întocmai cum brutarul își face pîinea, acasă — nu în mijlocul străzii" (*Cu scr...*, 77), n-a ieșit „pe stradă, în calea călătorilor" (*Gl...*, II, 711), cînd a avut de lucru — și a avut în permanență. Comunicarea orală fiind astfel, prin forța lucrurilor, considerabil limitată (probabil și frînată, atunci cînd se realiza, nu numai prin firești reticențe comune, dar și prin intrarea în funcție a unor predispoziții native inhibante, ca mefiența, susceptibilitatea), calea comerțului cu „ceilalți" rămînea scrisul. Mod al defulării, scrisul a fost pentru Călinescu, implicit, modul autoconstruirii, și parafrazînd folclorul, autorul *Esteticii basmului* ar fi putut spune despre sine : „Cu cît *scriu* atîta sînt". Diametral opus, prin întreaga structură, artiștilor de tip Mallarmé, el considera lumea, totuși, asemenea pontifului poeziei absolute, un rezervor de materie primă literară, și îi era necesară ca excitant permanent al spiritului. Lumea exista, pentru el, „pour aboutir au livre". O amintire a soției sale, Alice Vera Călinescu, este revelatoare : „L-am văzut odată privind în tăcere o frunză căzută pe pervazul ferestrei, într-o farfurie. Nu după multă vreme, sentimentele lui de atunci le-am descoperit scrise pe o pagină a *Cronicilor optimistului.*" [1] Scriitorul gîndea formulînd, și pentru a formula îi erau necesare instrumentul de scris și hîrtia. Cu stiloul în mînă, G. Călinescu devenea demiurg. Orice gînd al său se prefăcea în faptă. În faptă de creație sau, în orice caz, în fapt scriptic.

Care e valoarea publicisticii călinesciene ? După unii, ea n-ar fi, eufemistic vorbind, excepțională. La apariția unora dintre culegerile postume de articole *(Ulysse, Gîlceava înțeleptului cu lumea)* s-au tipărit chiar cronici în care oportunitatea publicării unor asemenea volume era pusă sub semnul întrebării. Curios ! Azi, cînd lumea citește critică nu numai pentru a se informa și a-și verifica impresiile asupra unor cărți, ci și pentru satisfacția intrinsecă, e cel puțin paradoxal a nu dori editarea publicisticii criticului care, mai mult de-

cît oricare altul, este citit pentru el însuși. Și dintre toate scrierile acestuia, acele ce prezintă în primul rînd interes mai ales — ba chiar, uneori numai — prin ele însele sînt tocmai articolele tipărite în periodice. *Viața* și *Opera lui Mihai Eminescu, Istoria literaturii române, Viața și opera lui Ion Creangă* le citim, nu încape vorbă, ca opere de creație, dar le și „consultăm". Ne adresăm lor pentru a ne delecta, dar și pentru a ne instrui. Chiar romanele lui G. Călinescu (mai puțin *Cartea nunții)* ne cuceresc prin creația obiectivă îndeosebi și doar indirect prin „lirism". Scriitorul tocmai asta își dorea. „În fond — zicea el în 1938 — eu nu urmăresc altceva decît ca eroii inventați de mine să trăiască singuri, ca toată lumea să vorbească de ei" *(Gl....*, I, 515). Căci (avea să scrie mai tîrziu) „marile creații literare sînt acelea în care eroii au pătruns așa de adînc în realitate încît numele autorului ne devine indiferent" (*Cr. o.*, 321). Străbătînd *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide, Scrinul negru,* uităm de G. Călinescu, fiind acaparați de Moș Costache, Stănică Rațiu, Pascalopol, Aglae, Gaitany, Suslănescu, Sufletel, Hagienuș, Hangerloaica și alții. În publicistica sa, Călinescu își devine personaj. Mai precis este autor și personaj în aceeași măsură. „Cronica literară", „Cronica mizantropului", „Cronica optimistului", compun, împreună cu articolele neîncastrate în rubrici, romanul formării unei personalități. „Eroul" e un Wilhelm Meister, ai cărui „ani de ucenicie" și „ani de călătorie", se prelungesc pînă la sfîrșitul vieții. Un Wilhelm Meister care își comunică experiențele el însuși nu recapitulativ, ci spontan, pe măsură ce se acumulează, care ține un jurnal al aventurilor sale pe tărîmul cunoașterii. Autoanalitic, „personajul" publicisticii călinesciene e un emul, prin aceasta, al naratorului din *A la recherche du temps perdu,* iar prin „autenticitate" scrisul cronicarului de la *Adevărul literar, Vremea, Lumea, Contemporanul* concurează proza lui André Gide. Gazeta a fost pentru G. Călinescu un „caiet", un „bloc-notes", un maculator, în care și-a notat totul și adesea a redactat în primă formă ceea ce avea să transcrie după aceea, cîndva, în vederea încorporării în vreo carte. Tot ceea ce scriitorul a tipărit în periodice este, în consecință, de maxim interes psihologic. Textele posedă o forță autocaracterizantă considerabilă, comparabilă cu aceea a unui memorial sau a unui geamantan de scrisori. Decupînd (imaginar) cele vreo trei mii de

articole din publicațiile în care au fost imprimate, obținem un dosar al unei existențe spirituale fascinant, o arhivă frenetică, în fine o colecție de documente sufletești, cuceritoare. Publicistica este proiecția imediată, eruptivă a spiritului călinescian. E, nu-i vorbă, destulă „cenușă" în ea, însă cenușă vulcanică. În operele sale definitivate, scriitorul ni se oferă cristalizat, tăiat în marmoră. În textele rămase în reviste și ziare avem făptura lui lăuntrică în stare genuină, oarecum prenatală, fluidă, incandescentă, neturnată încă, în unele cazuri, în forme, iar în altele nescoasă pe de-a-ntregul din ele. Avem, adică, exact ceea ce prețuim în chip special în romanul secolului al douăzecilea : personajul incomplet coagulat, în plin proces de alcătuire. Și dacă adeseori sîntem înclinați a prefera produsului literar finit, de execuție ireproșabilă, pulsația dezordonată a filei de „jurnal", imperfecțiunea „fragmentului", cum am putea să refuzăm recunoașterea calității de autentică, incitantă literatură, prozei călinesciene de jurnal, în care simțim zvîcnetul sîngelui cald, înfrigurarea autoconstruirii ?

Scrisul permanent fiindu-i necesar ca aerul, constituind condiția *sine qua non* a existenței sale în sfera umanului, pagina (sau numai coloana) de publicație periodică a devenit pentru Călinescu un instrument pentru satisfacerea operativă a tuturor trebuințelor sufletești, spațiul tuturor experimentărilor, aventurilor și defulărilor. Ea primește din partea sa, în funcție de necesități, cele mai diferite destinații. Este întrebuințată ca șantier, ca laborator, ca tribună sau (mai ales) catedră, ca punct din care participă la discuții, în agora, ca fotoliu (mai mult sau mai puțin confortabil), în care se instalează, în ore de răgaz, spre a frunzări, asemenea lui Anatole France, cu delicii, cărți rare, „publicații vechi sau uitate", sau spre a se abandona, precum Montaigne, fluxului necenzurat al meditației divagante ori, precum Macedonski, în *Noaptea de decembrie,* reveriei, ca panteon și capelă, în care oficiază pentru literații defuncți, ca salon literar, în care își amuză convivii cu „mici jocuri de istorie literară", cu „indiscreții și anecdote" pe socoteala oamenilor vestiți, ca sediu de cenaclu ; în vremuri aspre, ca tranșee, ca baricadă. Nu rareori, ne-o oferă ca bibliotecă, dotată mai ales cu pagini alese din literatura și eseistica universală, sau ca arhivă doldora de cele mai eteroclite documente. Proiectîndu-și în el spiritul, ritmic, spațiul de gazetă sau de revistă îi servea fără îndoială

scriitorului, implicit, ca oglindă. Privindu-se în ea, se autoverifica în permanență, întreținîndu-și astfel, și intensificîndu-și-l, tonusul intelectual.

Global considerată, publicistica lui G. Călinescu posedă, la scară, desigur, redusă, toate însușirile operelor cristalizate ale scriitorului, minus cristalizarea. Dealtfel, termenul „publicistică" e doar în parte adecvat. Călinescu n-a scris „articole", n-a fost un „articlier". Nici un adevărat ziarist, în concepția sa, explicit formulată. „nu scrie articole, ci se scrie pe sine, adică se exprimă coerent, de-a lungul zilelor, dezvoltînd un sistem de gîndire teoretică și practică" (*Gl...*, II, 396). Așezate unul lîngă altul, articolele „formează un apartament de idei" (*id.*, 198). E tocmai ceea ce a realizat Călinescu însuși, exemplar. Cum judicios remarcă unul dintre editorii culegerilor postume, atît de variatele opinii emise de scriitor în cursul întregii sale vieți creatoare se integrează într-o „concepție durabilă asupra lumii" și articolele dispersate în felurite periodice nu reprezintă „piese izolate", ci „alcătuiesc un sistem complex de vase comunicante, țesăturile aceleiași țesături din care au fost croite romanele și toate celelalte lucrări". [2] Unele „articole" sînt chiar cărămizi din viitoare edificii mai mult sau mai puțin monumentale. Cutare „cronică a mizantropului", din 1937, e un fragment din *Enigma Otiliei*, în curs de redactare. Alte texte, publicate sub același generic, sînt pagini din *Bietul Ioanide*. O seamă de articole de istorie literară sînt părți ale unor viitoare studii. Altele rezumă diferite studii monografice, fie înainte, fie după editarea acestora. În articolele cu caracter teoretic se poate, adeseori, identifica plasma viitoarelor celebre eseuri sau, dimpotrivă, ele reiau în formulări mai accesibile, destinate publicului larg, idei din eseurile respective. Cronicile literare din *Adevărul literar și artistic* au intrat, refăcute, în *Istoria literaturii române*. Așa stînd lucrurile, nu cumva articolele călinesciene absorbite de viitoare cărți reprezintă doar un interes strict documentar, bibliografic ? Nu, pentru că textele din reviste (excepție fragmentele propriu-zise) nu sînt identice cu cele culese în volume. Transportate în cărți, ele au suferit condensări, cizelări, restructurări. Uneori, anumite paragrafe din articole sînt chiar mai edificatoare decît variantele lor comunicate, pe calea volumului, în redactare definitivă, întrucît sînt mai explicite. Lucrurile sînt spuse, în cuprinsul lor, fără menajamente, direct, adesea brutal, în formulări deosebit —

prin aceasta — de percutante. Şi în volume, în *Istoria literaturii* inclusiv, criticul nu se sfieşte să fie cît se poate de franc, nu însă fără a atenua, totuşi, cel puţin pe alocuri, asperităţile, şi exprimîndu-se, în orice caz mult mai concentrat.

Rezumîndu-ne la publicistică în sens strict, la textele scrise anume pentru periodice, ar fi, evident, împotriva adevărului a afirma că ea rezistă în totalitate unei lecturi exigente. Chiar autorul era perfect conştient de caducitatea multor texte, şi a spus-o. A spus-o nu numai în cronica şi în interviul de imediat după al doilea război, citate, ci şi alte dăţi. Iată un crîmpei dintr-o însemnare publicată în 1957 : „Am cunoscut o dată un redactor de publicaţie culturală foarte inteligent, care din motive comerciale (eram în epoca burgheză) mă implora să scriu variat şi atrăgător (înţelege : cu vîrful peniţei, cu duh şi în legătură imediată cu evenimentele). De atunci am rămas cu un anume spirit de neseriozitate, care mă îndeamnă să mă arunc, spre a mă reabilita, în cercetări documentare monstruoase sau în construcţii masive şi solemne." (*Cr. o.*, 187.) Destăinuirea vizează, nu încape dubiu, „Cronica mizantropului" din *Adevărul literar*, dar judecata pe care o include se aplică, negreşit, şi unor articole din cuprinsul „Cronicii optimistului". A scrie „cu vîrful peniţei" vrea să zică, desigur, a scrie repede, fără documentare solidă, superficial, a improviza. Călinescu n-a scris astfel, de regulă. Improvizaţia, chiar şi orală, îi era — o afirmă toţi cei ce au lucrat sub îndrumarea lui — nesuferită. [3] Dăm, totuşi, nu numai în paginile publicaţiilor la care a colaborat, dar şi în culegerile (postume) de texte alese, de pagini fade şi mai ales frivole, compuse, unele, „cu duh", altele fără, legate de „evenimente" cu totul minore. Acestea sînt însă accidente. Şi chiar din ele se poate, aproape în toate cazurile, reţine ceva. Chiar şi în cele mai plate improvizaţii există fie referiri la mari personalităţi, la opere capitale, fie măcar o izolată observaţie ascuţită, o formulare memorabilă, o confesiune, sau cel puţin un cuvînt insolit, scînteietor. Din orice text călinescian se poate, în consecinţă, „învăţa" ceva, şi, probabil, acceptarea de către scriitor de a da gazetelor articole uşoare se explică măcar în parte şi prin intenţia lui de a instrui un anume public, şi de a-i trezi apetitul de lectură, adaptîndu-se pînă la un punct gusturilor lui. În orice caz, scrisul călinescian periodic atestă o mare vocaţie pedagogică. „Profesor" în cadrul rubricii „Cronica literară" din *Adevărul literar şi artis-*

tic, G. Călinescu este, la „Cronica mizantropului", pedagog. În interiorul „Cronicii optimistului" va oficia și ca profesor și ca pedagog, și își va asuma paralel și alte funcții. Dar deocamdată ne ocupăm de latura literară a publicisticii. Aceasta, am spus-o, cumulează, dispersate, toate calitățile creației călinesciene majore. „Călinescianismul" (în ambele înțelesuri : pozitiv și negativ) e chiar mai spectaculos aici, întrucît se exprimă absolut *sans gêne*, ostentativ chiar, uneori, cu violență. Unul din semnele lui distinctive exterioare cele mai frapante este paradoxul. Imediat trebuie precizat că e vorba, de cele mai multe ori de un paradox de idei, efect al răsturnării raporturilor ştiute. Paradoxală prin excelență este arguția sofiștilor. Călinescu recurge și el, cîteodată, la sofisme, atunci, de pildă, cînd susține că „adevărata gîndire este contradicția luminată, iar nu poziționea fermă, care e semnul prostiei de turmă" *(Gl...*, I, 494), în general însă raporturile logice stabilite de el, deși derutante, deși s-ar părea că sînt, uneori, obținute prin substituiri scandaloase, se dovedesc, la analiză, a fi, în cele mai multe cazuri, reale. Făcînd pentru moment abstracție de texte ce conțin paradoxul în însăși structura lor internă, în plasma germinativă (precum, de ex., *Raiul e trist)*, iată două-trei propoziții spicuite din articole cît mai diverse : „Noi sîntem mai dispuși să facem acele servicii mari care te indispun decît acele mici atenții care fac viața plăcută în societate" (*id.*, 176). „A citi prea multe cărți e un abuz, un semn prea adesea de neintelectualitate" *(Gl...*, II, 160) ; „...poligloția este semnul semidoctismului, nu rareori." *(Gl...*, I, 474) ; „Un însemnat nivel cultural se va atinge cîndva, dacă profesorii universitari s-ar alege, pe cît cu putință, numai dintre intelectuali." *(Gl...*, 280) ; „Ochiul fix al boului rușinează spiritul lui Voltaire." *(Revista literară*, III, 9, 13 IV 47) ; „...a fi prea serios e neserios." *(Gl...*, II, 574). Am citat ca dintr-o culegere de poezii ! Multe, nenumărate formulări călinesciene, odată citite, se încrustează în memorie asemenea unor versuri. Detașate din context, ele circulă, oral și în scris, ca proverbele, devin „folclor". Numeroase butade lansate de Călinescu chiar sînt un fel de proverbe. Sint aforisme, ca să utilizăm termenul propriu. Indiferent dacă emite sau nu paradoxuri, Călinescu formulează adeseori memorabil, percutant, și publicistica lui e plină de „cugetări". Foarte multe „cronici", fie ale „mizantropului", fie ale „optimistului", sînt, la propriu, grupaje de succinte reflexii, după

cum o indică (dar nu întotdeauna) și titlurile : *Scurte meditații, Mici puncte de vedere, Fals jurnal, Meditații, Stenograme, Mici articole, Scurte reflecțiuni, Memoriile unei broaște țestoase, Din caietul unui scriitor islandez* etc. Dar nu numai în acestea, ci în articole de orice fel găsim frecvent formulări care au densitatea și rotunjimea unor maxime. „Nu intelectualul este (...) cel mai inadaptabil individ, ci prostul. Contemplativul caută o adaptare superioară, în vreme ce omul comun se mulțumește cu cea imediat utilă" *(Gl...*, I, 298) ; „Femeia este termometrul unei civilizații" (*id.*, 444) ; „Toți trăim în umbrele noastre mărite ca în niște talere uriașe" (*Gl...*, II, 115) ; „Spiritul de contradicție este personalitatea prostului *(id.*, 319). Înclinația spre paradox și spre formularea aforistică este expresia unei mari vocații speculative, a unei acute și permanente nevoi sufletești de a integra datul imediat în idee. Inutil a menționa, dar o facem, totuși, pentru precizia caracterizării, că G. Călinescu nu cultivă speculația abstractă, ci gîndește eminamente intuitiv și plastic. El „vede idei", însă nu idei pure, divinități trăind în pleromul platonic, ci idei încorporate. Descoperă prototipurile în lumea fenomenală. Mai simplu spus, Călinescu e un spirit avid de concret, irezistibil atras de faptul individual, însă acesta îi revelă în permamență tipicul. Dar spunînd aceasta, am articulat o observație ce se aplică oricărui scriitor de clasă înaltă. Un atribut individualizant al scrisului călinescian, firește, nu singurul, este deosebita frenezie a imaginației asociative. Activă mai cu seamă în eseurile și studiile literare ample (nu mai puțin în literatura propriu-zisă), imaginația asociativă funcționează, în felurite moduri, abundent alimentată de cultura scriitorului, și în proza de jurnal, inclusiv în articolele cu profil neliterar. Iată un pasaj despre dangătul clopotelor (evocate anterior de Gala Galaction) de la mănăstirea Neamțu : „Cîntecul clopotelor Neamțului e indescriptibil, în tot cazul din ordinea simfonicului celui mai beethovenian. Combinat cu toaca, el dă sugestii de melodii, iar clopotul singur intonează un început de temă cu o tulburătoare tonitruantă vibrație între orgă și clavicord." (*Cr. o.*, 247.) Mai epatante sînt, desigur, asocierile de imagini din sfere ontologic diferite. „Furnica (...) are un suflet asiatic colectiv. Lipsită cu totul de spiritul conservării individuale, ea își îndeplinește numai rolul în gloata organizată." *Gl...*, I, 590.) ; „Purecele este o ființă eminamente feudală, cu superficie metalică și lăcuită,

amintind armurile samurailor." (*Gl...*, II, 9); „Boul e ermetic." (*Id.*, 22.); Făcînd „un număr meschin de ouă", și „mai mult din obișnuința artistică de a nu lăsa să dispară nuanța marmoree «ca oul de rață»", iar „misiunea ingrată a maternității" abandonînd-o găinii, rața ia pentru Călinescu „aspecte pre-raffaelite" (*ib.*, p. 102). Într-un acvariu, scriitorul descoperă vietăți de aspect „goyesc" (*Cr. o.*, 289). Speculația nu ia, firește doar calea asociațiilor și mai ales nu ia mereu calea asociației nemijlocite. Într-un articol din tinerețe, dialogat, scriitorul meditează, speculativ, asupra timpurilor gramaticale, emițînd considerații subtile asupra funcțiilor psihice ale acestora, asupra finalității intime a fiecărui timp. Aflăm, citind articolul, că „prezentul este timpul *actualului*, adică al *actului*", propriu, ca atare, prin definiție, dramei, că prin perfect exprimăm acțiuni „desăvîrșite, eliminate din suflet", prin perfectul simplu o acțiune care „deși subiectivă, nu este încă recentă", lucrurile luînd „o înfățișare de semi-actualitate istorică", că „imperfectul este timpul melancoliei", întrucît e „timpul nedesăvîrșirii, al lucrurilor care, deși trecute, sînt încă legate în sufletul nostru prin imperfecțiunea lor", că viitorul, în fine, este, din contră, „timpul energiei, al entuziasmului și al renașterii" (*Gl...*, I, 29-31). De același tip (și din aceeași perioadă) e articolul *Cum se citește o carte*. Atrăgîndu-ne atenția că „poziția în care consulți o carte este de o însemnătate capitală", tînărul (deocamdată numai) publicist ne instruiește că „versurile (...) se citesc umblînd în jurul odăii, pentru a le da un ritm declamator", romanele de acțiune — „întins jos, cu capul în mîini, ca un șef de stat major deasupra unei hărți strategice", literatura analitică, „culcat pe spate", spre a putea, cînd simți nevoia, „să lași cartea jos și să urmărești cu ochii în tavan perspectivele sufletești ale cărții". Nu trebuie cîtuși de puțin desconsiderat, ni se pune apoi în vedere, felul în care tăiem filele unei cărți. Această operație fiind „un viol" și, în consecință, gestul cerîndu-se „îndepărtat și prelungit cu gingășie", cartea „se taie cu un cuțit lat de os, în așa fel încît din tăietură să ningă o rumegătură fină de hîrtie" (*id.*, 54). În eseistica măruntă de mai tîrziu dăm de reflexii-fantazii, precum următoarea: „Dimineața mă duc să privesc pădurea imensă, mărginită pe o latură de un parc cu copaci bătrîni. E presărată toată de superbe, de departe, flori albe, un fel de crini foarte evazați, o varietate de nuferi de uscat. Merg să examinez mai de aproape aceste

flori neașteptate. Nu sînt, vai, decît excremente de ciori. Cu toate acestea, cîmpul nu era mai puțin frumos. Ce nevoie aveam să-l scrutez fir cu fir ?" Sau ca aceasta : „Cine-mi tot vorbește de puritatea porumbeilor ? Cioara e mistică și pare a se înmulți, fără nici un gînd erotic, printr-un descîntec infernal. Dar porumbeii merg într-una bărbat după femelă, într-o excitație sexuală continuă (...) Nu vezi în purtarea porumbelului nimic delicat, ci intenția frenetică de a se înmulți." *(Gl...*, II, 102.)

Trecînd peste alte note individualizante, precum noutatea tropilor (cînd apar), insolitul epitetelor, frecvența și expresivitatea adeseori șocantă a neologismelor, unele create de scriitor, o componentă majoră a stilului interior călinescian este maliția. G. Călinescu e un maestru de prim rang al ironiei și al sarcasmului, al batjocurii insinuante și al diatribei, emul al lui Heliade-Rădulescu, Hasdeu, Maiorescu, Iorga, Arghezi, Lovinescu, Camil Petrescu, Eugen Ionescu. Pe tema aceasta s-ar putea scrie un studiu special. Aici, doar cîteva exemplificări. În precedentul capitol am reprodus, în altă ordine de idei, fraze din articole polemice cu caracter literar. Dar Călinescu n-a fost maliții doar cu literații. Scriind despre indiferent ce, el a împuns în dreapta și în stînga, ori de cîte ori a avut prilejul. Ușor, uneori, de abia atingînd epiderma, alteori însă împlîntînd bisturiul în carne, adînc, sîngerînd victima. O formă a maliției benigne este remarca indulgent ironică sau, în orice caz, nu direct șfichiuitoare, ci denunțătoare la modul insinuant, insidios. Scriitorul observă, bunăoară, cu prilejul unei călătorii prin țară, că biserica din Cisnădie „nu este loc de extaz, ci un castel de apărare, un adăpost de oameni și un depozit de provizii. Sfinții sînt puși să păzească slănina satului." *(Cr. o.*, 161.) Consemnînd, într-o „cronică a mizantropului", apariția unei scrieri în care un pretins iluminat își narează halucinațiile mistice, Aristarc își încheie darea de seamă astfel : „Și fericitul Ales ne povestește într-o franțuzească îngerească cum i-au ieșit înainte miliarde de sticleți, sticleți, sticleți..." *(Gl...*, I, 428). Pentru denunțarea fără violență a unor metehne ale vieții cotidiene bucureștene de pe vremuri, Călinescu simulează, într-o „cronică", naivitatea, împrumutînd procedeul lui Montesquieu din *Lettres persannes*. Vizitatorul de peste ocean al capitalei României (o „Țară de Kuty" !), mirat de puținătatea automobilelor, și-o explică prin lipsa obligației pentru cetățeni

de a se deplasa. „Funcționarii acestui stat — zice el, în scrisoare — pe cîte am aflat, nu sînt obligați să se ducă la birourile lor. Eu cel puțin n-am putut găsi nici o instituție deschisă. Mi s-a explicat că lunea e Luneiul, marțea Macoveiul etc. Pare a fi vorba de niște sărbători foarte importante." Cu totul impresionat se arată americanul de „ordinea" ce domnește în oraș, cultivată „ca o virtute gratuită". „Am vrut să trec, de pildă, de pe un trotuar pe altul, pe o stradă absolut pustie, dar gardianul mi-a arătat niște cuie în asfalt și m-a oprit cu : *unde mergi, mă ? (mă* este o formulă de politețe înaltă, foarte frecventă). Ca să poți trece o stradă, trebuie să-ți cauți prin oraș un tovarăș, ca să poți constitui o aglomerațiune." (*Id.*, 501.) Zîmbetul malițios poate deveni și devine adesea, rictus amar, schimă nemiloasă. „O — exclama Călinescu, în 1944 — de-ar avea profesorul de universitate salarul unui portar de hotel !" (*Gl...*, II, 149). Trei ani mai tîrziu, semnalînd „generozitatea" institutelor burgheze de credit agricol (încă nelichidate) față de „o categorie de oameni legați de pămînt din tată în fiu", menționa acordarea de către creditul ipotecar agricol a sumei de 500 de milioane lui N. Penescu, a altor 430 de milioane altui fruntaș național-țărănist, Anton Ionel Mureșanu — acestuia „pentru că un Mureșanu a cîntat *Deșteaptă-te, române !*" — precum și încă șase miliarde și jumătate altor somități din partidele „istorice", în timp ce țăranii, toți împreună, au beneficiat de un credit doar de o jumătate de miliard, „ca unii ce nu sînt legați din tată în fiu de pămînt" (*id.*, 554). Rictusul, schima exprimă atitudini psihice variate, de la indignarea clocotitoare sau reținută la satisfacția rea. Consternat, în 1936, de a fi găsit mănăstirea Plumbuita într-un hal fără hal de neîngrijire, scriitorul publică în *Adevărul literar* un mic reportaj, punctat de observații ca aceasta : „O inscripție recomandă respectarea monumentului, pe care se află, totuși, o colecție remarcabilă de excremente naționale. E un curios metod acesta de a păstra un monument." (*Gl...*, I, 380-381.) Privitor la condițiile igienice ale călătoriei în tramvai scria, în 1934, așa : „Societatea de tramvaie din capitală, urmărind probabil o demonstrație etnică, alege personalul său, în destul de multe cazuri, printre persoanele analfabete, cu falca de jos proeminentă și bestială. Ca să dea impresia virilității, încasatorii din tramvaie nu se rad decît rar, așa încît fața lor hirsută, pe care

apa nu poate pătrunde, ia forma unei turbe murdare sau a unui gunoi uitat în putrefacție. (...) Plăcerea cea mai mare a încasatorului de tramvai este ca în aglomerație să se frece de tine, să te îmbibe cu toată duhoarea ce emană din trupul său rău mirositor." (*Id.*, 243.) Într-un articol din 1937, Călinescu, polemizînd cu adversarii modernizării orașelor, arunca o săgeată și spre „unii străini care ne-ar voi mereu desculți, murdari, rău hrăniți și trăind în cocioabe. Atunci ne-ar admira «pitorescul» și ne-ar compara cu originalii țigani." (*Ibid.*, 450.) În 1944, imediat după actul de la 23 august, scriitorul, întrebîndu-se „ce mai așteaptă Hitler", se lansa în speculații malițioase cu privire la „anxietatea" provocată nemților de faptul de a nu fi știut de unde avea să se debarce, și afirma că „cea mai fericită zi din istoria Germaniei hitleriste este ziua de 6 iunie. În fine aveau o certitudine." (*Gl...*, II, 183.) Ironia corosivă, sarcasmul acționează din plin îndeosebi în articolele scrise în focul luptei politice, în cursul anilor 1944—1949 mai cu seamă, cînd G. Călinescu s-a găsit în fruntea unor cotidiene de orientare militant-democratică. Angajat în polemici acerbe cu presa reacționară, ziaristul demontează argumentele redactorilor acesteia, și ale patronilor lor, dintr-o mișcare, reducîndu-le la absurd. „Slujindu-se de vremurile grele — citim, bunăoară, în *Națiunea* din 21 februarie 1947 — expropriații d-lui Dinu Brătianu încearcă a capta pe țăranii împroprietăriți și a-i solidariza cu foștii moșieri, sub cuvînt că n-au mălai fiindcă li s-a dat pămînt." (*Id.*, 507.) Într-un alt număr, anterior, al aceluiași ziar, Călinescu observase că partidele „istorice" se găseau în situația paradoxală „de a putea să se exprime liber și a nu avea ce spune". În consecință, nu le rămînea decît să încerce „obținerea prin forță a situației privilegiate de victime". Ceea ce și făceau. Gazetarii lor „insultă în nădejdea de a fi corectați, ca ei să zică : insultați. Ei comit neeleganțe de presă de resortul codului penal, spre a fi dați în judecată și a triumfa ca martiri. (...) Țelul vădit al gazetelor lor este de a se pune în situația legitimă de a fi suprimate." (*Ibid.*, 322.) O capodoperă (la nivel ziaristic, se-nțelege) de maliție subțire (fără a fi prin aceasta mai puțin acidă) e articolul *Feudalism burlesc*. Obiectul maliției : încercarea „doamnelor din elită", la o adunare de Cruce Roșie, de a izgoni din sală „membrii recenți", de proveniență — din punctul lor de vedere — plebee. Alternînd relatarea și comentariul de tip obiș-

nuit cu adresarea directă către distinsele cucoane, scriitorul manipulează batjocura fină cu o dexteritate de maestru. „Vai, doamnelor, își începe Călinescu discursul, după ce a expus lapidar faptele — dați-mi voie să vă sărut mîinile cu respect și să vă declar că faceți o mare greșală.“ Și le explică, succint, pe înțeles, ce înseamnă „patriot“ și „trădător“. Deschizînd apoi o paranteză, se preface a se minuna de evoluția clasei căreia aparțin doamnele în cauză : „Mare comedie ! Mița Baston, descendentă a pașoptiștilor, a «mitocanilor» de la 1848, a «crailor» care vasăzică, a devenit azi «aristocrată» și ridică distins *face-à-main-ul* asupra părintelui Ionescu ori Popescu, uitînd că societatea pe care o apară se reclamă de la Popa Șapcă și de la Popa Tun.“ Mirarea cedează repede locul recunoașterii că „membrele Crucii Roșii sînt azi niște femei fine“, dar imediat scriitorul adaugă, retractîndu-și practic aprecierea : „E adevărat că femeile din clasa avută n-au nici cea mai mică idee despre cultura română și sînt în același stadiu de ignoranță în care se aflau cînd N. Iorga a organizat cu studenții o manifestație la Teatrul Național. Ridicînd cu oroare lorgnonul, ele confundă pe savantul sau scriitorul nostru cu bărbierul, profesînd o globală oroare de oricine n-are sau n-a avut moșie și de cine trăiește din rodul muncii sale...“ Acestea zise, doamnele sînt dojenite, chipurile, respectuos, cu prefăcută blîndețe, pentru derogare de la propriile norme principiale de conduită : „...Fi donc ! A lua cu asalt o sală, a te răsti la alții relevă o competință polemică de «commères». O sumă de dame țipînd, asta, vai, se cheamă vulg.“ (*Ib.*, 595—6.) După cum se vede, „sărutîndu-le respectuos mîinile“, ziaristul democrat dovedește aristocraticelor doamne că de fapt erau niște țațe ! Debitul maliției este cu succes concurat, în publicistica lui Călinescu, de acela al entuziasmului. Pășind în noua existență a țării „cu optimism aprins“, scriitorul consacră realizărilor socialiste articole imnice, subțiate, din păcate, multe dintre ele, prin exces de retorism, prin emfază, conținînd însă, nu o dată, pasaje de autentică vibrație lirică. Memorabil este, bunăoară, articolul intitulat *Bogățiile noastre*, veritabil poem în proză, patriotic, nouă „cîntare a României“, cu o tentă franciscană : „Îmi place toamna să mă plimb prin păduri, răscolind cu piciorul mormanele de frunze căzute. Sînt păduri negre și drepte de brazi, îmbătînd cu mireasma rășinei, cele de stejari și fagi au înfățișare mai arhaică, cu trunchiurile lor groase și retorica

încîlcită a ramurilor, cele de mesteacăn sînt aeriene și rarefiate (...) Îmi plac, de asemenea, povîrnișurile munților stîncoși, feliile de piatră sau încolăcirile ca de viscere ale rocii, fie în urma întăririi drojdiei oceanelor primordiale, fie a răcirii lavei clocotite. (...) Îmi plac, în părțile nămoloase, cirezile negre de bivoli, și chiar porcii fumurii ce se întorc seara în sat, izbind fiecare cu putere și mari grohăituri în porțile caselor lor. Admir bălțile pe care berzele le explorează cu picioroangele lor. Ca și pămîntul născător de copaci uriași, apa este și ea mereu gravidă de viață..." (*Cr. o.*, 273.)

Oricît de mari i-ar fi calitățile literare, publicistica lui G. Călinescu rămîne, esențial, publicistică, însă una care intră (nu toată, evident) în aria literaturii. Care intră în aria literaturii nu ca urmare a împrumutării unor procedee proprii beletristicii, și mai ales nu prin faptul că, adesea, recurge la literaturizări, cultivînd dialogul, fantazia, sceneta, portretul, ci în virtutea marii temperaturi ideologice, a efervescenței spirituale, a „muzicii de idei". Verva speculativă și asociativă, frenezia polemică, paradoxul, causticitatea, patosul sînt modurile unei tensiuni cerebrale ieșite din comun, singularizante.

Preocupat de tot ce e omenesc, G. Călinescu privește, și ca ziarist, totul din perspectiva omului de cultură specializat, mai precis : a literatului. Ochiul cu care scrutează indiferent ce compartiment al realului e ochi de scriitor, și selectează privelиștile în consecință. Pronunțîndu-se în probleme ale oricăreia dintre ramurile culturii, jurnalistul exprimă punctul de vedere al unui scriitor, al „scriitorului total". Portretizîndu-și contemporanii, își exercită vocația de moralist, face studiu caracterologic, operează clasificații tipologice. Cărturarul, cititorul de literatură însoțește pe ziarist în permanență. Raportarea faptelor de orice fel la universul livresc e o practică pe care Călinescu n-o abandonează în nici una din ipostazele sale și numele de scriitori, titlurile de cărți mișună pe toată întinderea publicisticii lui. Scriitor, așadar, și comentator al literaturii, prin profesie, e de la sine înțeles că jurnalistul, atacînd toate problemele zilei, nu le va ocoli pe acele ale propriului domeniu de activitate. Literatura se va găsi, dimpotrivă, mereu în centrul preocupărilor sale.

Cît timp a scris cronică literară cu regularitate, G. Călinescu și-a expus opiniile literare mai ales în cuprinsul aces-

teia. De „cronica mizantropului" s-a servit de regulă, tocmai pentru a evada din teritoriul *literarului*. Nu însă și pentru a se izola de literatură. În destule rînduri, „mizantropul" își întreține cititorii cu subiecte „de prin cărți", vorbindu-le, spre exemplu, despre volumele împrumutate de Eminescu lui Gaster și Tiktin, despre „blestemele domnului Arghezi", avertizîndu-i asupra capcanelor „istoriei cancaniere", instruindu-i despre „cenușăreasa egipteană" („dama din piramidă", despre care scriu Herodot și Strabon), despre „gazetele de altădată" despre Teodoros, „fiulișlicarului Grigorie, din casa lui Tachi Ghica, și a grecoaicei Sofiana", ajuns negus al Abisiniei, dezvăluindu-le plagiatele Henrietei Eminovici și izvorul spaniol al cutărei poezii de Al. Depărățeanu, evocîndu-le „un poet uitat", pe C. A. Rosetti, în fine, servindu-le tot felul de curiozități literare, culturalizîndu-i la modul în care o făceau almanahurile ce ofereau mici istorisiri „de petrecere și folos". Dar contactul cu literatura, prin „cronica mizantropului", e întreținut îndeosebi în virtutea faptului că, dinăuntrul ei, scriitorul ține sub permanentă supraveghere viața literară curentă. Nu numai dinăuntrul ei, de fapt, dar de aici, mai cu seamă, își spune cuvîntul, în cursul deceniului al patrulea, adeseori cu privire la condiția contemporană a literaturii române. Coroborate cu alte texte, articolele privitoare la literatură din cadrul „cronicii mizantropului" întocmesc o viziune a destinului scrisului românesc în societatea acelui timp consternantă. Nivelul general de cultură era descurajant de coborît, și mai coborît încă nivelul educației civice. Cei mai mulți dintre „inteletcuali" nu citeau, și, în genere, nu făceau nimic. Iată un profesor de română. După cîteva minute de convorbire asupra obiectului pe care îl predă, el descoperă că s-a plictisit și propune interlocutorului să renunțe la dialog : „M-am plictisit. Hai să stăm !". Celălalt îl invită la cinematograf. Nu, căci se plictisește. Dar dacă ar lua o carte ? Nu ! Cînd citește, i se face urît. De se înduplecă, totuși, să deschidă un volum, nu parcurge mai mult de două pagini, căci „s-a plictisit" și „îl doare capul". Ce e de făcut ? Poate, i-ar prinde bine un spectacol, o plimbare. „Nu — zice el, placid — mai bine stăm". „Și stă. Stă pe scaun, liniștit și uneori fumînd (...) Și dacă nici șederea nu se dovedește eficace, atunci se duce să se culce." (*Gl...*, I, 140.) Desigur, nu toți profesorii de română erau așa, printre ei se găseau intelectuali autentici, adevărați savanți, însă tipul creionat de Căli-

nescu exista (și cine ar îndrăzni să afirme că nu mai există ?) în suficient de numeroase exemplare. „Doctorul care și-a luat diploma — citim într-un alt articol călinescian, din *Jurnalul literar* — nu mai urmărește publicațiile de specialitate (...) Profesorul care a învățat la școală că un Domn s-a născut în cutare an perpetuează această noțiune decenii, chiar dacă între timp știința a rectificat..." A sta cu unii ca aceștia de vorbă „despre calitățile și cusururile unui autor, despre ultima carte apărută" — imposibil. „Propozițiile emise în convorbirile obișnuite sînt : — Oare ne-o plăti gradația ? — Se țin bine chinezii ! — Phii. ce căldură ! — Aștia cu ghiața sînt niște pungași (...)" Vederea în casa cuiva a unei etajere cu cărți „indispune ca o dovadă de nemondenitate". Mentalitatea unor astfel de „intelectuali" nu diferă prin nimic de a unei babe, la care scriitorul a stat cîndva în gazdă și căreia nu-i venea deloc să creadă că el absolvise școala, de vreme ce tot mai citea. Într-o zi, baba i-a „spus vorba memorabilă : — Tot mai înveți, maică ?" (*id.*, 561—2). În înțelegerea ei, „a sta toată ziua cu nasul în cărți" era o damnare. Prin întrebarea ei naivă, „de un obscurantism în felul lui măreț" *(Texte soc.-pol.*, p. 202), bătrîna a devenit, pentru Călinescu, simbolul desconsiderării valorilor intelectuale. În România, nota scriitorul, în 1939, cu amărăciune, „nimeni nu te întreabă «ce lucrezi ?», ci cît cîștigi ?) (*Gl...*, I, 540). Opus posesorului tembel de diplomă universitară, dar tot pseudointelectual, este autodidactul. Ce e un autodidact, G. Călinescu a spus-o în repetate rînduri, acest specimen fiind pentru el o adevărată obsesie. „Un autodidact — aflăm dintr-un articol din 1936 — se deosebește prin vastitatea preocupărilor, prin superficialitatea lor, prin incapacitatea de a pune degetul pe miezul problemei și de a o rezolva în chipul cel mai scurt cu putință". Autodidactul „descoperă că $2 + 2 = 4$ prin propriile puteri și cu pierdere de timp, cînd putea foarte bine să consulte un manual de aritmetică". Așadar, „autodidacticismul începe acolo unde contactul între experiența generațiilor trecute și noul școlar se rupe, și individul e constrîns, din lipsă de călăuză, să facă sforțări inutile" (*id.*, 386-7). Zece ani mai tîrziu, Călinescu va stigmatiza cu calificativul de „autodidact" pe acei care citesc la întîmplare, care îngurgitează orice, fără alegere, care, devorînd cărțile, „n-au nici o noțiune de literatură, dar au cîteodată o ținută agresivă, agasantă pentru veritabilul intelectual", care, crezînd „a avea

o competență", „amestecă valorile și epocile", „fiindcă pentru ei totul e de aceeași valoare" *(Gl...*, II, 260). Un autodidact, „sau mai bine zis un semidoct, cu pretenții bibliofile", este „amatorul de literatură". Acesta „adună de pe la anticari cărți cu aspect de gunoaie în limbile cele mai felurite (...) și le aruncă acolo în raft, fără să le citească sau, în orice caz, fără să le înțeleagă". A discuta cu el e periculos, deoarece „amatorul e înconjurat de nevastă și copii, care îl adoră și-l privesc ca pe un Goethe al familiei" *(Gl...*, I, 473-4). Între aceste extreme, între „intelectualul" care nu citește nimic și „rumegătorul" impenitent de „celuloză tipărită" existau, firește (și există) tipuri intermediare, și Călinescu s-a lovit de ele, ca oricine. Iată două situații. Scriitorul scoate în 1930, o revistă. La apariția primului din cele două numere, să-și ia cîmpii, nu alta ! Colaboratorii — scandalizați că n-au fost puși în pagină la locuri mai de cinste ; necolaboratorii — indignați că nu li se solicitase concursul. Cei mai agasanți devin însă „cunoscuții". „Cunoscutul familiar te întîmpină cu jovialitate. Se miră și se bucură că scoți revistă, te întreabă însă dacă scrie și Vasile Militaru. E dezolat că nu cunoaște nici pe Barbu, nici pe Baltazar și se informează dacă «iese ceva» ? Îți cere gratis revista." Neîncercînd, firește, nici o emoție la vederea publicației, își vîră „între foile inocente" mîna „osoasă și hirsută", și „sparge marginile paginilor, prefăcîndu-le în pînze de fereastrău". Un „om matur" întreabă, fără complexe, „ce e aia *Capricorn ?*" Un altul a „rămas scandalizat că titlul e scris cu minusculă" (*id.*, 69-70). Incultura e însoțită la „omul matur" de o suficiență monumentală, și unul care nu are habar de literatura română contemporană îl privește de sus pe cel ce-și făcuse o profesie din comentarea ei. „Mare patriot", cutare „prieten" se face palid prinzîndu-l pe Aristarc în flagrant delict de citire a unui roman de C. Stere, „trădătorul". Același decretează că „nu există Rebreanu", întrucît „Rebreanu e un vîndut", că Arghezi „nu există" nici atît, deoarece scrie „porcării, pornografii care pervertesc sufletul nației". După ce, la fel de sumar, execută pe Hortensia Papadat-Bengescu, E. Lovinescu, Al. O. Teodoreanu, cerîndu-i-se un nume de autor vrednic de a fi citit, îl pronunță pe al lui Mircea Dem. Rădulescu : „...parcă nu citești *Universul*, marile nostru monitor de patriotism... Mircea Rădulescu" (*ibid.*, 372—3). *Universul* e biblia lui, și a multora, și „cea mai mare onoare este de a fi

publicat la pagina veselă a Universului" (*ibid.*, 47). Principala culpă pentru perpetuarea stării de incultură o purta, desigur, școala, și Călinescu are o mulțime de articole, unele sub formă de scenete, în care denunță superficialitatea — încurajată de părinți, tolerată de către factorii de răspundere — a pregătirii elevilor și studenților. Exasperarea de a constata o asemenea situație erupe nu numai din „cronica mizantropului", de la *Adevărul literar*, ci și din articole de mai tîrziu, precum cel publicat în *Națiunea*, în 1948, sub titlul *Alfabetizarea*. Candidați la licență, denunță ziaristul-profesor universitar, nu erau în stare să spună, la examen, un cuvînt despre Eminescu. Spuneau, cel mult, că este un „poet al neamului". Pentru mulți studenți, profesorul era un necunoscut. „O studentă m-a întrebat pe mine unde ține examen G. Călinescu." Era, în consecință, necesară „o campanie de alfabetizare universitară" (*Gl...*, II, 796, 798). În deceniul al patrulea, vinovată pentru înapoierea culturală era, după Călinescu, cam tot atît cît școala, presa de mare tiraj. În loc de a instrui și educa publicul cititor, cotidienele — reiese din articolele călinesciene — îl imbecilizau. „Cînd jandarmeria prinde pe banditul Bălan, ziarele (...) scot ediții speciale. Dar cînd moare Vasile Pârvan de-abia se găsesc colțuri de ziar pentru seci notițe prizărite." (*Gl...*, I, 26.) În dureros contrast cu „marile gazete străine", care „sînt niște magazine cu cronici științifice, artistice, literare, turistice, arheologice, istorice și chiar cu pagini de literatură zilnice", gazetele românești „învață pe tînărul cititor să creadă că e o cinste să ajungi ministru ca d. N. Iorga și nici una să scrii opera lui N. Iorga" (*id.*, 136). Cronicile, „în unele mari reviste" de la noi erau deținute de „cretinii anonimi" (*ibid.*, 47) și, în genere, apăreau „articole scrise mai prejos de mintea oricărui cititor, semnate de aventurieri ai gîndului, care aveau vreme să scrie fiindcă nu citeau" (*ibid.*, 38). Deteriorarea continuă, în deceniul al patrulea, a climatului cultural nu putea să nu aibă repercusiuni și asupra vieții literare. „Noi — scria G. Călinescu, în 1939 — socotim literatura un diletantism" ; „românul socotește că cititul e un lux, pentru el cartea n-a devenit o necesitate pentru care să deplîngă calamitatea războiului" (*ibid.*, 609—10). Drept consecință, nu exista un control al producției literare din partea opiniei publice, periodicele literare devenind instrumente ale răfuielilor personale, renunțînd la

orice ținută. „Bătrînii suspectează pe tineri, tinerii pe bătrîni, indivizii se suspectează între ei, manifestîndu-și antipatia neacoperit." În „foarte multe reviste literare" erau „aproape inexistente cercetarea adevărului, polemica reală, (...) semnele de simpatie umană și spirituală între scriitori". Paginile publicațiilor erau „pline de elogii absurde, anarhice, îndreptate împotriva cuiva, de injurii fără căutare formală, din plăcerea inimiciției, de teribile insulte adesea, de familiarități imposibile, de o lipsă grobiană de respect pentru individualitate" (*ibid.*, 598). Stăpîniți nu de năzuința de a crea durabil, ci, asemenea actorilor, doar de ambiția de a obține *„gloria* imediată, sau, mai bine zis, *vîlva"* (*ibid.*, 137), numeroși scriitori se pretau la orice pentru a atrage asupra lor atenția și a-și umili confrații. Tinerii nu mai voiau să știe „dacă au sau n-au talent", căutau — „cu rare excepții — numai putința de a publica" (*ibid.*, 57). Societatea Scriitorilor Români era (în prezentarea lui Călinescu) un azil al slăbănogilor literari și un locaș al impostorilor. „Orice — afirmă el — există la Societatea Scriitorilor Români, numai scriitori nu". „Manifestațiunile publice" erau „totdeauna acaparate de mediocrități" (*ibid.*, 178). Începătorii respinși de reviste se duceau la edituri și deveneau „...scriitori" (*ibid.*, 334). „Scriitor", în accepția consacrată de „săptămîna cărții", însemnînd „numai *ultimul* autor de carte" (*ibid.*, 165). De judecățile criticilor nimeni nu ținea seamă, bineînțeles. Scriitorii nu voiau opiniii critice oneste, „adică anticiparea verdictului de mîine", ci „elogii necondiționate" (*ibid.*, 138). Dacă nu le obțineau din partea cronicarilor, și le acordau singuri. „Scriitorul modern — notează Aristarc — umblă după gloria contemporană (...) Invidios de gloria altora, el va căuta s-o atenueze și totodată va fi în stare să-și cîștige reputația prin reclame și articole de complezență. E curios ce naiv este un astfel de scriitor. El însuși și-a scris elogiul și începe să creadă în el." (*Ibid.*, 441.) Un atribut, deseori denunțat la „cronica mizantropului", al tipului de scriitor foarte proliferant în climatul deceniului al patrulea e agresivitatea. „Fără îndoială — meditează Călinescu — că poetul agresiv e o speță eternă, dar poetul român e prea de tot lipsit de orice îndoială, de acea tristețe în fața misterului lumii, de hotărîrea de a găsi calea cea mai potrivită de a trece prin univers cu meritul de a-și fi pus la contribuție adevăratele lui puteri." (*Ibid.*, 541.) „Poetul român" din deceniul al patru-

lea te provoca — dacă nu scriai despre el ceea ce el însuși voia să scrii — la duel. „Seria 1932 — citim într-un *Adevăr literar* — este războinică. Ea nu se mulțumește cu diplomația veche de culise și cu perseverența în taină ; la primul articol publicat, ia în mînă mănușa de box sau floreta." (*Ibid.*, 130.) Comentînd această mentalitate, G. Călinescu lansează duelgiilor o provocare memorabilă : „Vino-ncoace la luptă dreaptă, tinere imperial ! Să-ți frîng mijlocul cu un argument, să te dobor în țărînă cu o imagină, și să te vîr pînă la coapse în pămînt cu o definiție." Ca pentru a preîntîmpina vreo posibilă interpretare malițioasă a chemării sale în sensul că era viteaz doar în fața colii de hîrtie, polemistul își încheie articolul astfel : „Aceasta am eu de spus pentru duelistul nostru. Și de cumva îl pișcă temperamentul și vrea să-și facă reclamă și cu *mine*, n-are decît să-mi trimită martori, să le arăt eu cîte ieșiri are casa mea." (*Ibid.*, 132.) Dincolo de aspectul comic al deprinderii de a da liber curs impulsiilor instinctuale, Aristarc distinge fondul bestial. „În țările cu mai multă și mai veche civilizație — scrie el, în 1933 — ura ia forma concurenței constructive, care nu poate duce în fond decît la progres ; la noi, țară încă înapoiată, ura este animalică, mușcătoare pe furiș și mai ales negativă. Dușmanul nu încearcă să facă mai bine decît tine, ci caută numai să te împiedice pe tine să muncești." (*Ibid.*, 181.) „Ce ar fi — se întreabă Aristarc — într-un alt articol — dacă ar trăi azi Eminescu ?" Și răspunzîndu-și, întocmește un rechizitoriu cumplit. În acea perioadă de expansiune a politicianismului celui mai desfrînat, nu numai că poetului nu i s-ar fi oferit nici o catedră universitară, cu condiția trecerii doctoratului, dar ar fi fost „înlăturat prin definiție, cu toate doctoratele din lume, de la ea" (*ibid.*, 255). Ba, mai mult, cel mai mare poet al națiunii n-ar fi găsit nici un fel de mijloace de trai. „Atunci a fost cu putință ca Eminescu să trăiască, cu chiu, cu vai, în ciuda convingerilor sale politice, și să capete o pensie la treizeci și opt de ani. Azi ar muri ca un cîine, și gazete care găsesc loc pentru tot felul de știri politice n-ar găsi destul loc pentru un necrolog, cum n-au găsit pentru Zeletin și aproape defel pentru Zarifopol." Într-un cuvînt, „Eminescu trăind astăzi, ar fi un om mult mai nefericit de cum a fost, pentru că azi ar exista nenumărați confrați care să se creadă mai mari decît el și care să dea

prin puterea lumească o confirmare dureroasă a acestei prezumții" (*ibid.*, 256). Convingerea că așa s-ar petrece lucrurile emană din observarea tratamentului aplicat, în deceniul patru, „noului Eminescu", lui Tudor Arghezi. „Vremurile lui Eminescu — apreciază, în 1939, directorul *Jurnalului literar* — erau idilice, acestea de azi sînt crunte. Atunci Macedonski făcuse o seacă epigramă și fusese bătut. Azi (...) toată presa română sănătoasă, aţîţată și de poeții învinețiți de invidie, injuriază pe acela care face cinste epocii." (*Ibid.*, 571.)

Criticînd, Călinescu nu se limitează la simplul denunț și mai ales nu se complace în lamentație. Înfierînd, el speră să contribuie la îndreptarea stărilor de lucruri. Din „cronicile mizantropului" nu lipsesc sugestiile constructive, propunerile mai mult sau mai puțin concrete, mai mult sau mai puțin realizabile : timide o vreme, apoi tot mai ferme și insistente. Literatura făcîndu-se prin cultură, iar cultura prin lectură, zicea, de pildă, scriitorul, în 1932, „statul trebuie să strige prin toate mijloacele : citiți !" Și nu să strige doar, ci să stimuleze îndreptarea spre carte prin exemplul personal al dregătorilor. Ministrul instrucțiunii să cumpere cărți, demonstrativ, primul ministru să citească, tot astfel, la biblioteca Academiei, reviste românești, și presa să consemneze asemenea gesturi. S-ar crea astfel un „snobism" intelectual, prin care „multe lucruri s-ar schimba, cu vremea, în această țară în care politica e totul" (*ibid.*, 137). În anul următor, cronicarul *Adevărului literar* sugera organizarea la București a unei mari biblioteci „conținînd toate cărțile românești la zi și în mai multe exemplare și în care să poată intra oricine și mai ales lucrătorii și școlarii" (*ibid.*, 178). La *Jurnalul literar*, G. Călinescu, paralel cu sforțarea de a forma critici competenți și scriitori cu vast orizont cultural, s-a străduit cu tenacitate să determine sporirea numărului cititorilor. În acest scop, a deschis o anchetă pe tema *De ce nu se citește ?* și a început să publice numele și adresa abonaților la revistă, precum și ale acelor intelectuali care refuzau abonamentul. Deosebit de preocupat de pregătirea tinerilor, în școli, acuza pentru proastele rezultate la examenele liceale pe profesori. „Cum, bre ? — scrie, în 1939, comentînd un examen de bacalaureat — opt ani de zile tu le-ai dat note bune și i-ai trecut și acum la bacalaureat, deodată, îi trîntești ? Ignoranța lor este ignoranța ta (...) La bacalaureat n-ar trebui să cadă elevii care au trecut cla-

sele, ci profesorii lor." (*Ibid.*, 569.) În același articol, avansează ideea că „promovarea pe scara funcțiilor" ar trebui „să se facă nu în virtutea titlurilor, obligatorii pentru toți, ci a meritelor personale". În cele mai mărunte posturi era nevoie de funcționari de cea mai înaltă calitate intelectuală. „Vreau, zice Călinescu, ca sergentul de stradă, plutonierul de jandarmi, vatmanul de tramvai, portarul de minister, funcționarul de poștă să fie licențiați. (...) Cînd cea din urmă slujbă ar fi ocupată de un om de înaltă cultură, selecția s-ar face cu finețe și capacitate, și opinia publică ar suferi îndrumarea corpului funcționăresc." (*Ibid.*, 269—70.) După 1944, la *Tribuna poporului* și *Națiunea*, scriitorul va milita cu perseverență pentru crearea, chiar și în circumstanțele atît de critice din anii respectivi, a tuturor instrumentelor posibile pentru combaterea înapoierii culturale, și prima sa intervenție în parlament va avea ca temă *Dezvoltarea culturii naționale și reorganizarea școalei.*

Un laitmotiv al publicisticii călinesciene este ideea că dezvoltarea normală a culturii naționale e condiționată de sentimentul demnității naționale. Admirația pentru Occident, invocarea pînă la exagerare, în toate pledoariile pentru ridicarea țării prin cultură și construcție, a exemplului țărilor industrializate, nu-l împiedică pe scriitor să sancționeze inclement orice act de servilism intelectual. „Să imiți (...) exterior" atitudinile occidentalilor, susține Călinescu, „e o maimuțărie" ; obligator este, în schimb, a medita asupra realităților exemplare din Occident, aceasta fiind un mijloc de a le „însuși cu încetul" (*ibid.*, 534). Pe cît îi este de înflăcărată pledoaria pentru însușirea cu discernămînt a tot ce e bun în lumea occidentală, pe atît de pătimaș respinge eventualitatea înfeudării față de această lume. El merge în acest sens atît de departe încît instigă, ca altădată Iorga, la boicotarea cărții franceze, dacă răspîndirea ei se realizează în dauna celei românești. Prigonitor al snobismului, Aristarc îl admite, totuși, pe acela — întrevăzut ca pură posibilitate — al lecturii de cărți românești în dauna celor străine : „... măcar de s-ar ivi snobismul de a se citi romanele proaste românești în locul romanelor proaste franțuzești, și încă ar fi frumos" (*ibid.*, 287). Cea mai explicită situare anticosmopolită a lui Călinescu, înainte de 1944, și-a găsit expresia într-un articol de tinerețe *Alături de d. Rădulescu-Motru.* Raliindu-se punctului de vedere al profesorului de filosofie, tînărul publicist consideră că „ideea înfiin-

țării unei Universități franceze în România ascunde (...) o usturătoare ignorare a năzuințelor noastre spirituale". În verva demonstrației, el articulează fraze de neuitat, vrednice de pana lui N. Iorga : „Profesorii pe care Franța îi are de exportat n-au ce să ne învețe mai bine decît proprii noștri profesori. Cărți străine de specialitate știm și noi consulta și le putem tălmăci și fără ajutorul altora. Știința — este drept — e universală, dar tocmai de aceea ne simțim datori să contribuim noi înșine la universalitatea ei. Iar cît privește limba de predare, este neîngăduită și jignitoare ideea unei limbi străine." Unele propoziții par a fi scrise de N. Iorga (cel de la *Sămănătorul),* efectiv : „E vremea (...) să scuturăm un jug umilitor. În afară de puținele cărți epocale, tot ce umple rafturile librăriilor noastre este marfă mediocră. Ce folos putem noi avea cetindu-le în original ? Dacă producția noastră literară nu e destul de bogată pentru a ne omorî plictiseala între două somnuri, să *traducem* aceste mediocrități, pentru a deda pe cititor cu scrisul românesc. Să spargem vitrinele în care nu se află o carte românească." În lapidaritatea lor, formulările dobîndesc tonalitate solemnă, sacerdotală, gravitatea unor sentențe : „Un popor este cu atît mai cult cu cît, folosindu-se mai puțin de o limbă străină, își face din graiul propriu un instrument mai mlădios de gîndire înaltă". „Culturile străine trebuie să ne fie un îndemn, iar nu un scop." „Atîta timp cît publicul cititor (...) preferă o carte franceză în franțuzește în locul traducerii sau operei originale române, creația noastră este primejduită." ; „...țara noastră să rămînă o prietenă a Franței, iar nu o colonie a ei" (*ibid.*, 17—19).

Dacă pînă la sfîrșitul anului 1939, adică pînă la încetarea apariției *Jurnalului literar,* G. Călinescu ține constant sub observație, și în calitate de... Aristarc, viața literară curentă, în anii următori, mai precis : în 1943-1944, perioada colaborării la *Vremea,* „cronica mizantropului" reflectă alte preocupări, atemporale : preocupări ale unui om de bibliotecă și „promeneur solitaire", care contemplă lumea, și o gîndește, din perspectiva profesiei sale, aceea de scriitor și de cercetător al literaturii. Mai mult decît în oricare altă etapă a existenței sale, Călinescu e acum un Montaigne și un Jean-Jacques Rousseau, un „clerc" scîrbit de „zgomotul cetății", retras în chilie. Refugiat în spațiul cronicii sale, ca într-un turn de fildeș, „mizantropul", sfidînd prezentul demential, se afundă în universul

livresc, în care spiritul său se regăsește pe sine refăcînd spectacole din alte timpuri (precum doctoratul la Salamanca, „pînă mai în secolul trecut"), meditînd asupra unor constituenți ai „universului poeziei" sau lansîndu-se în speculații (foarte eterodoxe) pe tema vieții în lumea de „dincolo". Scrierile acestea nu se încadrează, desigur, în sfera noțiunii de publicistică decît formal, prin faptul de a fi fost publicate ca „articole", ele fiind în realitate bruioane ale unor virtuale eseuri, și unele chiar vor fi încorporate, într-o nouă redactare, în *Universul poeziei*. Observația se aplică și multora dintre „cronicile mizantropului" tipărite în *Lumea*, nu însă, cîtuși de puțin, activității autorului lor în ansamblu. Din primele zile următoare actului de la 23 august 1944, „clericul" este din nou dublat de ziarist, și anume de un ziarist mai angrenat ca oricînd în tumultul vieții istorice. Lăsîndu-l pe Aristarc să urmărească în continuare „gîlceava înțeleptului cu lumea despre rai", să-și instruiască lectorii despre „sexul îngerului", să întreprindă studii de „caracterologie" și „fiziognomie", Călinescu, nu numai din coloanele celor două cotidiene pe care le dirijează, succesiv, dar și din *Lumea*, își spune, sub semnătură, cuvîntul în probleme de cea mai stringentă actualitate, inclusiv culturală și specific literară. Principala era, evident, aceea a angajării. Cum avea să participe creația literară la opera istorică de restructurare a societății ? Care urmau să fie, în noul context existențial, raporturile între artă și lume ? „Majoritatea artiștilor și intelectualilor — își începe directorul *Lumii* primul articol publicat în această revistă, adevărat articol-program și *credo* estetic — în consensul aproape unanim al publicului, cer ca artistul să se coboare în mijlocul vieții, să ia act de problemele momentului și să dea în fine veșmînt aspirațiilor celor mulți." Un asemenea deziderat, precizează Călinescu, „nu-i în contrazicere" cu „estetica cea mai absolută". Din contră, e în deplină concordanță cu ea. „Marea artă e o expresie a vieții elementare și în principiu vorbește sufletului obștesc". Din asta nu trebuie dedus că artistul e obligat „să înregistreze prezentul imediat, evenimentul" și că producția artistică ar trebui calificată „după gradul de conformare cu momentul" (*ibid.*, 26). „A distinge între actual și inactual pe baze cronologice", va zice directorul *Lumii*, într-un alt articol, „e pueril" (*Ibid.*, 341). În sens înalt, „a exprima viața înseamnă a te abstrage de evenimente, ridicîndu-te la un concept", și „viața"

operei de artă este „un absolut, valabil aspațial și atemporal". Însă „pe promontoriul de unde se zărește în universalitatea ei" n-ai cum să ajungi altfel decît urcînd „pe treptele evenimentelor". Oricît de „abstracți în opera lor", „toți marii poeți (...) au fost ca oameni niște cetățeni viguros polemici, cu pasiunea civicului". Întotdeauna, accentuează G. Călinescu, construind o imagine memorabilă, „marele artist visează în chip necesar în mijlocul colbului evenimentelor, dînd viziunilor ieșite din efemeritate sigiliu transcendent (...) Artist se cheamă individul care scoate plastic din eveniment semnificația absolut umană." (*Ibid.*, 206-207.) A crea făcînd abstracție de condițiile de timp și loc, de exigențele societății, este o imposibilitate. „Arhitectul nu poate zice : nu vreau să-ți fac biserică, ci templu budist, pictorul nu poate zice : îți pictez garoafe, nu primesc să-ți fac portretul." (*Ibid.*, 693.) Dar aceasta nu e singura condiționare a artei. În afară de „imperativele din afară", creatorul are a se supune unor „ordine secrete" interioare, date de conștiința sa, de nevoia elementară de a trăi în lume, de a comunica. Cine se izolează se sterilizează și „nici o creație solidă nu este străină de pulsația vremii". Creația în sfera artei implică, negreșit, luminarea în individual a universalului, dar „una este universalitatea, obiectivitatea literaturii și alta sărăcia ei de viață, incomunicabilitatea ei. Ce nu pricepe lucrătorul nu merită, adesea, nici atenția estetului" (*Ibid.*, 451). O eroare ar fi a confunda „arta pentru popor" cu „arta de popularizare". Ceea ce se cere nu e „să ne coborîm, ci să ne consolidăm pe fundamente". Paralel, „mulțimea trebuie educată (...) spre a-și cultiva nevoia de fericire prin spirit". În fond, „artă pentru popor înseamnă (...) artă clasică, îndreptată spre esențialul uman" (*ibid.*, 208). Într-un articol intitulat *Dezumanizarea artei*, Călinescu, pornind de la constatarea că „arta modernă este impopulară pentru că este în cea mai mare măsură o artă artistică", pleda în 1946, în *Lumea*, în favoarea „artei umane", care „documentează și orientează asupra vieții" și nu doar „asupra artistului însuși". Nu omitea să specifice că „viața artei nu-i viața vieții", că „durerea din lirică e o durere sublimă", „sublimată de direcțiile dureri practice", că „poetul varsă lacrimi de cristal". Prin artă, umanitatea își constituie „o a doua umanitate, în plan fictiv, care este adevărată în sens hieroglific". Problema, în consecință — scria, în concluzie — „se reduce (...) la a determina pe artist să caligrafieze ideo-

grame reale, descifrabile în planul secund al vieții sublimate« (*ibid.*, 344-6). În acest spirit sînt toate intervențiile publicistice călinesciene în problema orientării creației. Accentuînd constant, chiar și în perioada celei mai virulente proliferări a concepțiilor rudimentar-sociologistice, ideea că arta acționează asupra conștiințelor cu mijloace specifice, criticul s-a văzut, îndată după amuțirea invectivelor proferate la adresa lui în fosta presă reacționară, atacat intempestiv chiar de către unii dintre acei ce militau politic în aceeași tabără cu el. Mai precis, tineri colaboratori ai săptămînalului *Flacăra* îl acuză pe cronicarul literar și redactorul paginii literar-artistice a *Națiunii*, una și aceeași ființă cu directorul cotidianului, de apolitism și atemporalitate, de nesocotire a principiilor estetice marxist-leniniste. Călinescu răspunde cu o blîndețe insidioasă, mod al unei causticități subtextuale macerante, și între cele două publicații se încinge o polemică ce înscrie, fără îndoială, un moment în istoria literară [4]. Teza lui Călinescu e aceea că „ideologie prin artă nu-i tot una cu ideologia pur și simplu" (*Națiunea*, III, 548, 26 I 48). „Noi — scrie directorul *Națiunii* — facem deosebire teoretică între ideologia directă și ideologia prin ficțiune artistică." Și, cu aerul de a servi unor nevîrstnici intelectuali o lecție pe înțelesul lor, în termeni cît mai accesibili, continuă, acid : „...în vreme ce în programul ideologic din pagina I folosim concepte, în pagina II întrebuințăm rime, evocări epice, metafore etc. Ideologul pur strigă : să mărim producția. Pictorul zugrăvește oameni lovind cu ciocanul pe nicovală." Într-un alt paragraf, își ilustrează ideea punînd alături principiul înscris în Constituția U.R.S.S. : „Cine nu muncește nu mănîncă" și următoarele versuri, confecționate de el însuși *ad-hoc*, spre a demonstra că „poetul (...) se va feri să rimeze ideologic, căci ar cădea în didacticism cacofonic : „Cine nu muncește / La prînz nu pășește", ci „va trece la expoziția senzorie a ideologiei" : „Vino, colhoznic cu mîinile pline de lut, / Cu părul uscat de vînt, / Cu fața brăzdată de sudori, / Iată pîinea scoțînd aburi, / Iată merele roșii ca obrajii fecioarelor din Ucraina, / Iată vinul negru din Armenia" (*Națiunea*, III, 567, 18 II 48). Polemica din 1948 n-a fost singura confruntare dintre G. Călinescu și purtătorii de cuvînt ai sociologismului vulgar și ai proletcultismului. Tensiunea s-a menținut, cu momente explozive și intervale de acalmie, pînă la moartea scriitorului, și într-un fel a continuat și postum. Un moment ascu-

țit a fost marcat, în 1953, printr-o discuție în pagina a treia a *Contemporanului*. Publicînd în numărul din 13 februarie un articol relativ la problemele estetice abordate la cel de al XIX-lea congres al P.C.U.S., criticul și-a formulat unele idei într-un fel care a avut darul de a provoca o replică din partea unui colaborator al revistei *Ûtunk*. Un redactor al săptămînalului *Contemporanul*, luînd apărarea lui G. Călinescu, îi reproșează, totuși, și el, utilizarea, pe alocuri, a unei terminologii, după părerea lui, improprii, vetuste. Prilej pentru Călinescu de a se explica. O face în două articole, cel de al doilea fiind suscitat de o notă a redacției la primul. În discuție era un cuvînt : „etern". Criticul scrisese că „în artă este ceva durabil" și că există un „fond omenesc stabil". Eroare ! decretează „prietenii săi" de la revista pe care o onorează cu colaborarea. Potrivit filosofiei marxiste, „nu există categorii sociale eterne". Însă G. Călinescu nu vorbise despre „categorii sociale" ! În răspunsul său, criticul demonstrează cu citate zdrobitoare că termenul „etern" circula frecvent în periodicele sovietice, că fusese folosit de către corifei ai marxismului, și comentează : „...nu păcătuim de idealism atunci cînd descoperim relații stabile între fenomene, raporturi necesare. (...) Nici o construcție inginerească n-ar fi cu putință dacă temperatura de topire a fierului s-ar schimba de la zi la zi și armătura metalică s-ar înmuia neprevăzut la arșița soarelui, ca ceara, ori dacă betonul s-ar evapora cu flăcări la ivirea lunii (...) Caracterele nu sînt eterne, însă caracteristic pentru om, în marginile permanenței umanității, este de a avea un caracter." (*Cont.*, 22, 29 V 53.) Prin perseverența și fermitatea cu care a susținut, în pofida tuturor șicanelor și presiunilor, teza specificului artei, G. Călinescu a devenit, în perioada dogmatismului, întocmai ca Lovinescu în timpul războiului, simbolul conștiinței de sine a creației artistice și, mai în genere, simbolul intelectualității angajate în opera de edificare socialistă fără acceptarea îngustimilor dogmatice.

Chestiuni privind structura internă a operei de artă, Călinescu abordează, cu mijloace publicistice, mai ales în *Contemporanul*, la „Cronica optimistului." Multe dintre articolele imprimate sub acest generic, indiferent de preocupările cărora le dau curs, sînt veritabile prelegeri sau, mai ales, seminarii. Asumîndu-și rolul de „profesor", cărturarul răspunde întrebărilor unui interlocutor fictiv *ex cathedra*, cu o siguranță de sine ma-

gistrală, însă fără pedanterii, spontan, cu o naturalețe ce-și face din umorul subtil un instrument constant, uneori cu o sfătoșenie ușor belferească, de tipul celei denunțate, în *Istoria literaturii*, la Hogaș. Chiar neîntrebuințînd metoda catihetică, „optimistul" face, cu multă tragere de inimă, pe magistrul, expunînd, nu o dată foarte didactic (însă la modul savuros), idei curente, explicînd cu vizibilă satisfacție unor cititori ce i se adresează în scris lucruri elementare, acordînd „consultații" oricui i le solicită. Creatorul de cultură știe să fie și un eminent popularizator al ei. Tînărul învățăcel ar dori, bunăoară, să știe „ce este aceea «măiestrie»? ?". „Tovarășul profesor" îl instruiește, pe îndelete, în mai multe ședințe. Măiestria, stabilește el, din capul locului, „începe chiar de la conținut". Asta fiind, pentru discipol, „prea adînc", dascălul trece îndată la metoda intuitivă, recurge la pilde. „Stimabile, — întreabă întrebatul pe întrebător — care e conținutul unui veșmînt, vreau să zic ideea, finalitatea lui ?" Obținînd răspunsul scontat, se folosește de el, socratic, pentru a-și călăuzi interlocutorul în direcția dorită. Dacă o îmbrăcăminte oarecare nu corespunde propriului scop, ea devine, evident, inutilă. „De-ai împodobi haina cu panglici sau cu agrafe de aur și de argint, ar deveni și mai rizibilă." Tot astfel opera de artă. Dînd și alte exemple, „profesorul" conchide, înainte de a trece la alte chestiuni : „Prin urmare, amice, întîia și cea mai înaltă măiestrie este aceea de a avea un conținut bogat, de a percepe viața în adîncul ei" *(Cr. o.*, 139-141). Într-o altă imaginară ședință de seminar, magistrul precizează că obținerea măiestriei e condiționată primordial de existența talentului. „Nu vorbim surzilor despre muzica sferelor". Doar prin „reflecție", prin „sîrguință compozițională și filologică" nu se pot crea opere artistice. „Facultatea care prezidează la creație este *fantazia artistică*, iar nu reflecția." „Zadarnic învîrtim condeiul și ne pierdem vremea, din curata reflecție nu iese nimic". E adevărat că emoția artistică „nu se confundă cu emoția practică", dar prima fără cea de a doua „nu-i cu putință". „Răceala" artistului este o însușire „mai capabilă a produce comoție decît efuziunea". Însă „a te pironi la masă într-un efort lucid disperat nu-i cuminte", căci dacă „rațiunea ia locul fanteziei, spiritul creator se sperie" (*id.*, 404-5). „Opera magistrală" e rodul „inspirației", al așa-numitei de către cei vechi „furia". „Ieșită din «furia» după un lung proces de gestație, opera magistrală, deși nereflexivă,

este înalt rațională." Cît privește compoziția, stilul, ele „decurg din natura conținutului și sînt incluse *a priori* în interpretarea realului" (*Scrieri despre artă*, I, p. 121). Privită doar ca „perfecție formală", „măiestria" se reduce la o anostă corectitudine și „pericolul stilului mecanic, curgător și plictisitor în impecabilitatea lui e notoriu în atîtea mii de cărți moarte de paloare" (*id.*, 122). Ideea că măiestria e un atribut al conținutului se găsește, explicit formulată, în multe articole călinesciene. Criticul descoperă, spre exemplu, „măiestrie artistică" în *Călătoria unui naturalist în jurul lumii* de Charles Darwin : „Impresia pe care mi-a făcut-o *Călătoria* lui Darwin este a unei opere de valoare excepțională. Nu pentru că autorul ar avea condei și ar adăuga frumusețI la observațiile științifice. Valoarea literară decurge din stricta valoare a observației științifice." Observația științifică penetrantă implică fantezia, însușire necesară în aceeași măsură savantului ca și artistului, întrucît „fantezia nu-i, cum se crede, facultatea de a diforma realitatea, ci de a vedea limpede și exact, dînd fenomenului, cel puțin la început, o evidență halucinantă" (*Cr. o.*, 317). Ideea directoare a opiniilor lui Călinescu asupra „măiestriei", și asupra literaturii în general, e cea afirmată în *Arta și lumea*, și nu doar acolo, anume că adevărata creație revelă esențele. „Scriitorii (...) ar trebui să încerce să picteze cît mai mult nudul moral și să fugă de costumația de atelier." (*Id.*, 205.) Aceasta înseamnă a privi realitatea „grecește" (*ibid.*, 167), *id est* : a crea în concordanță cu modul clasic. Astfel înțeles, „clasicismul" nu-i altceva decît „realism". „A construi mereu și nemijlocit opere clasice, aceasta este esența realismului" (*Scrieri...*, I, 283-4). Prin „realism", în accepția pe care o dă conceptului G. Călinescu, trebuie, prin urmare, înțeles, întocmai ca prin „clasicism", „un mod de a crea durabil și esențial" (*Pr...*, 357). Ca atare, el nu e un stil, o metodă limitativă de creație, ci un mod atitudinal, compatibil în principiu cu toate stilurile. Astfel, „realismul este nota esențială a romantismului" (*Cr. o.*, 425). Un studiu sistematic asupra realismului, Călinescu n-a scris ; și-a spus însă părerea cu privire la realism de nenumărate ori, și corelînd propozițiile disparate (inclusiv dintre cele cuprinse în alte texte decît articolele de gazetă), ne putem edifica asupra sensului pe care noțiunea o are în scrisul său. „Ce e realismul în fond ?" întreabă scriitorul-teoretician, într-un articol. Și răspunde îndată : „Oglindirea fenomenului

sub speța ideologicului" (*id.*, 220). Implicînd „extragerea esenței" (*Scrieri...*, II, 190), oglindirea adecvată a realului profund nu poate fi obținută pe calea simplului verism. Abandonîndu-se verismului, arta rămîne doar o „copie credincioasă a mediocrului", în timp ce realismul duce la „scoaterea esenței din accidental" (*idem*, 181). Fiind „o interpretare dată naturii", „o operă de cunoaștere a omului", creația artistică exprimă inevitabil un punct de vedere, o concepție, și „fiecare creator oglindește umanitatea de la orizontul său" (*ibid.*, 190). Nu-i mai puțin adevărat că „unde nu e creație, o ideologie oricît de justă e tulbure ca imaginea într-un binoclu nepus la punct". Nici un adevărat creator, „după ce a consultat viața, nu-și face o schemă abstractă pe cale lucidă, spre a cădea apoi din nou în concretul ficțiunii. Artistul se bizuie direct pe viață, vede genericul în individual." (*Ibid.*, 182.) În orice caz, „realismul e un mod de a reține esența universului (*ibid.*, 189) și „se distinge de naturalism prin aceea că nu înregistrează goala fenomenologie, ci concepe realul ca un universal, dedus din contingență". Avînd „un canon de umanitate", cu care, „din mijlocul secolului și societății sale", „compară ce-i oferă lumea fenomenală", realistul nu se conformează la scheme, ci dezvăluie „forme posibile". „A crea înseamnă a elibera și a face posibil posibilul." (Ibid., 193-4.) Fiindu-i inerente interpretarea, sinteza, realismul nu e incompatibil cu zborul temerar al imaginației, cu operația de „rupere a proporțiilor zilnice" (*Scriitori străini*, p. 572), de restructurare a realului, cu exagerarea. „Artistul alege, completează, creează fenomene noi în spiritul naturii, completînd într-un cuvînt natura." Chiar și „o fotografie ni se pare fidelă, cînd a surprins portretul nostru interior, constanta noastră morală" (*Scr...*, I, 302). Nu rareori, „realism înseamnă (...) șarjă în folosul desprinderii ideii, trecerea la mitologie. Realismul dotat cu invenție pune în mișcare fantazia, uzează de metaforă și mit, exagerează la nevoie, spre a face ca particularul să inculce * tipicul, adică ideea" (*Cr. o.*, 148). „Mușchii michelangiolești sînt ca niște funii de corabie, capul lui Hercul e o nucă pusă pe umeri de stîncă, figurile lui El Greco sînt văzute ca la lumina a zeci de lumînări aprinse sau printr-o vitrină cu apă, alungite, asimetrice, tremurate." (*Scr. str.*, 573.) Gogol insinuează realismul în fan-

* În text : „încalce".

tastic. El „e un realist eminent și un spirit critic, care știe să pună adevărului aburi de infern și să delireze cu profit pentru claritatea ideii" *(Cr. o.*, 278). Imaginația, invenția nu pot, totuși, transgresa chiar orice hotar. „Cînd (...) mitologia e prea criptică, ne depărtăm de adevăratul realism" *(Scr...*, I, 90). Contravin realismului, după G. Călinescu, pe de o parte naturalismul, pe de alta abstracționismul, și în general manifestările extreme ale „modernismului". Operînd cu universale, literatura nu are a studia „cazuri". „Alcoolicul și morfinomanul, ca atare, nu prezintă interes artistic, ei rămîn cazuri de clinică, crispant de neinteresante." *(Cr. o.*, 382.) La fel de lipsite de interes sînt „experiențele" lor interioare, în latura patologică. „Dacă (...) vine un scriitor și descrie aberațiile onirice ale febrilului, sub cuvînt de a face lumină asupra subconștientului, te rog să mă crezi că acest lucru mă interesează prea puțin, sau deloc." Dîndu-și seama că a mers prea departe, lansînd această din urmă afirmație, „profesorul" și-o amendează imediat, onorabil. „Dar dacă — îl întreabă discipolul — în febră iau contur mai gros anume preocupări morale, tipice individului în stare normală ?" Răspuns : „Atunci se schimbă povestea. Mulți din eroii lui Dostoievski sînt alcoolici, fără ca scriitorul să fi fost, pe cît știu, categorisit drept naturalist. Starea de ebrietate nu face decît să excite sentimentul de insuficiență morală al eroului dostoievskian, sentiment pe care îl împărtășim cu toții, fiindcă oricare din noi năzuiește către perfecțiune." Scurt și cuprinzător : „romancierii nu cercetează patologicul în sine, emulînd cu medicina, ci conștiința omului universal" *(id.*, 145). Dacă naturalismul sufocă arta, abstracționismul o reduce la ideea goală, adică la nimic : „...absolutul în artă duce la abstracționism, adică la neant" *(Scr...*, I, 131). Întrebat dacă „elucubrațiile expresioniste sînt artă", „tovarășul profesor" răspunde, tranșant : „Nu". Nu, „fiindcă lumea lor nu e posibilă" *(Cr. o.*, 328). Dar Brâncuși ? Criticul nu se sfiește să-și mărturisească neaderența la modul lui artistic. Masa circulară de piatră și scaunele „în formă de ceșcuțe pentru ouă fierte" din jurul ei, de la Tg. Jiu, îi „pricinuiesc un sentiment straniu de dezolare". Ele „nu sînt nici măcar arheologice și n-au nici un raport cu geografia locului. Par aduse din Oceania (...). Colosala piatră de moară slujind drept masă apare (...) stranie, sălbatică." *(Scr...*, I, 168-9.) Ciudată inconsecvență ! Pe de o parte, pledoarie pentru extragerea esențelor, pe de alta,

respingerea unei opere ce revoluționează arta plastică tocmai prin mergerea direct la esențial. Dar frazele privitoare la *Masa tăcerii* sînt blînde în comparație cu acele prin care, într-un articol-pamflet, *Artistul paiață*, este anatemizată, global, opera altui inovator, Salvador Dali. Acest „trist farsor", acest „să-i zicem artist". „superficial și bufon", „fertil în oribilități arbitrare, fabricate în stil rece demnețial", acest „artist paiață", care „se refugiază deliberat în nebunie și se definește însuși paranoic-critic, voind probabil a lua astfel o poziție subtilă față de realismul critic" (? !), afișează „cea mai obositoare dintre demențe, căci dementul adevărat are, totuși, o idee fie și obsesivă, care îi conferă o anume noblețe umană" (*id.*, 279-280). Foarte critic este Călinescu la adresa suprarealismului. „Suprarealiștii nu cultivă fenomenologia poetică, aceea din cîmpul cunoașterii raționalizate, ci fenomenologia de sub nivelul lucidității (...) Tablourile sînt niște pure vise absurde, ca acelea ale naivului autodidact și ex-vameș Rousseau, idolul suprarealiștilor. (...) Rezultatul este o reprezentație terifică, nu lipsită de artă în sensul tehnic, dar hotărît cheltuită în gol (...)" (*Cr. o.*, 150). Expresionismul nu are parte de un tratament mai dulce. „Expresionismul în teatru este, ca și suprarealismul francez în poezie, o încercare de a evada din realitatea rezultată din percepție, spre a urca spre ceea ce se pretinde a fi esențele (...) Teatrul lor este foarte abstract, geografic și viitorist, și, din această pricină, (...) eminamente plicticos. (...) Din cauza abstracției și tipizării excesive, personajele teatrului expresionist nu răsuflă omenește." (*Id.*, 268-269.) Criticul admite, totuși, pe Brecht, și anume pe considerentul că, „spre deosebire de expresioniști", el „privește viața" (*id.*, 269), că pretutindeni, în opera lui, „ideea este exprimată clar și direct, poziția ideologică, vreau să zic combativă, a autorului rezultînd imediat din fapte sau din replicile eroilor" (*ibid.*, 271). Ca în numeroase alte cazuri (nu : ca în toate cazurile, căci există, s-a văzut, și excepții), intuiția călinesciană a valorii artistice a înfrînt, iată, preconcepția teoretică. În cele din urmă, încercînd să-și pună orientarea principială în acord cu toate judecățile de valoare concrete, criticul ajunge (cu doar o lună și ceva înainte de moarte) la încheierea că se poate crea viabil înăuntrul oricărui mod artistic : „Nu propun și nu resping nici o formulă, nici clasică, nici romantică, nici simbolistă, nici suprarealistă, nici oricare alta, oricît de îndrăzneață (...)

Dar să se știe un lucru : tulburătoarea noutate stă în om, nu în formulă (...)" (*Scr...*, I, 139.) Condiția acceptării de către Călinescu a unei opere rămîne, oricum, caracterul „real" al „ideogramelor" propuse. Dar ce este „realul" ? Ce e, mai cu seamă, „posibilul" ? Cum îl deosebim de ceea ce nu e posibil, deci real ? Criticul nu ne lămurește, în schimb, ne previne asupra pericolului de îndepărtare a realului din raza noastră prin faptul de a-i opune verosimilul. Scriitorul realist selectează, spre diferență de naturalist, semnificativul, ocolind „cazul" și faptul divers. Care e însă „criteriul semnificației" ? „Tot opunînd verosimilul realului, ajungem să stabilim un caiet de sarcini abstract, în virtutea căruia refuzăm intrarea în realitatea fictivă a tot ce este plin de semnificație în lumea realului. (...) Tot distingînd abstract între *adevărat* și *veridic*, cîte unul ajunge să refuze faptului întîmplat realitatea, sub cuvînt că nu-i verosimil să cenzureze, cum s-ar spune, natura." (*Cr. o.*, 431). Probabil că, scriind acestea, Călinescu se gîndea la cineva anume, care, pesemne, denunțase „ca invenție a autorului" niscaiva „fapte atestate documentar, notorii, și dealtfel firești" (*ibid.*, 432) din vreun roman al său. Oricum, problema e reală. Pe ce considerent atribuim unui fapt veridicitate ? A răspunde acestei întrebări e tot atît de complicat ca și a stabili cu precizie granița dintre „real" și „ireal", „posibil" și „imposibil". Chestiunea rămîne, inevitabil, deschisă.

Programatic sau incidental, prin asociație de idei, deținătorul „cronicii optimistului" abordează în *Contemporanul* nu numai chestiuni de teorie literară, ci și probleme mai abstracte, de estetică literară și de estetică în genere. De pildă, problema frumosului. Punctul său de vedere privitor la frumos nu-i altul, în esență, decît cel statuat de Kant și împărtășit de majoritatea esteticienilor, anume că frumosul artistic (și frumosul uman în general) este o *pulchritudo aderens*, de alt tip decît *pulchritudo vaga*. Însă ca de obicei, formulează și exemplifică indimenticabil. A spune „frumos", pur și simplu, își instruiește dascălul elevul, cînd e vorba de „judecarea exemplarului uman", este a folosi „un termen confuz". Omul e „omenește frumos, moralmente frumos", deoarece „o frumusețe pură de orice valoare morală, ca a fluturelui sau a nisetrului, ar fi în sfera noastră egal cu urîtul." Prin ce sînt frumoase marile creații sculpturale antice ? Nu prin perfecția pur formală, ci în

virtutea „gîndului superior pe care îl exprimă". Minerva, Diana, Venus „reprezintă o ținută cerebrală supremă și trupurile perfecte sînt de fapt ideograma înaltei lor umanități". Mai banal spus, „oamenii se fac frumoși spiritual, adică în virtutea vibrației lor ideologice". Cui știe să observe asta, „un Esop cîrn" îi „place mai mult decît un Adonis" (*ibid.*, 290). Cînd în discuție este frumosul conținut în opere de artă, „întrebarea teoretică" e dacă apreciem „frumusețea modelului sau frumusețea operei de artă în sine, în măsura în care tratează o idee". Mai mult decît „teoretică", această întrebare este retorică. „Dacă un artist — demonstrează, spiritual, Călinescu — ar picta fetele cele mai frumoase dintr-o țară, ar cădea neapărat în superficialitate și ar nemulțumi pe toată lumea. Căci frumosul lui poate să nu fie frumosul meu." (*Ibid.*, 391.) Frumos în sfera realului e „coeficientul moral", „iar în artă expresivul". Ce impresie ne-ar produce, într-o uzină, „lucrători frumoși ca Apollo", „femei frumoase ca Venera" ? Fără îndoială, una penibilă. „Puțină crispare pe față la un metalurgist, un pic de sudoare pe frunte dau sentimentul tensiunii lăuntrice." Identificînd omenescul pretutindeni, „artistul pictează sufletele" (*ibid.*, 392). Nu numai „edulcorarea" trebuie evitată, în artă, ci tot ce poate duce la academism, la convenția dogmatizată. „Perfecțiunea" ucide arta, întrucît anulează iluzia realului. „Operele naturii nu sînt niciodată desăvîrșite, adică de o lucrătură exactă. O figură omenească perfectă ne-ar produce efectul artificialului, ca și chipurile de ceară. (...) Asprimea și duritatea materialului, tot ce amintește încă geologicul, cu toată supunerea la geometrie, contribuie la impresia estetică." Necopiind natura, opera de artă nu are voie nici să o falsifice. „Opera artistică este rezultatul luptei între rațiunea umană și natură, între premeditație și spontaneitate, și această luptă trebuie să se vadă." (*Ibid.*, 319-320.) Artistul înăscut, în consecință, „ocolește deopotrivă «perfecțiunea», cu primejdia de a cădea în schematism și de a nesocoti studiul procesului — care singurul este exemplar —, precum evită copia individului comun, rău definit" (*ibid.*, 384). Mai în general vorbind, artistul adevărat nu se supune nici unor „reguli" din afară, urmînd doar acele norme interne ale creației pe care (prin studiu, meditație, experiență) le descoperă în propriul spirit. Ele nu pot să nu concorde cu exigențele obiective ale marii creații. Următoarea afirmație paradoxală rezumă sentențios întreaga este-

tică a lui Călinescu : „Creația adevărată începe abia atunci cînd a fost depășită arta" (*ibid.*, 194).

La „Cronica optimistului", G. Călinescu semnează, în afară de articole de problemă, tot felul de alte texte critice referitoare la literatură, inclusiv medalioane și un fel de cronici. Acestea din urmă amintesc prin structură de cronicile publicate în 1947-1948, în pagina a doua a *Națiunii*. Probabil că, asemenea acelora, au fost scrise cu intenția aducerii la zi a *Istoriei literaturii române*. Ce se observă numaidecît e diferența între modul în care criticul scrie despre autori consacrați, asupra cărora se pronunțase, și cel în care abordează producția tinerilor. Cronicile din *Națiunea* la *Una sută una poeme* de Tudor Arghezi, *Opere* (1946) de Emil Isac, *Poeme fără imaginație* de Sașa Pană, *Oameni de lut* de Demostene Botez, ca și acele din *Contemporanul* la *Poezii* (1962) de Lucian Blaga, *Poezii* (1962) de Al. Philippide,[5] sînt tot atîtea completări la capitolele acordate autorilor respectivi în *Istoria literaturii române*, și, ca atare, ele nu modifică viziunea de acolo. În aceeași categorie de texte se înscriu articolul privitor la *Desculț* de Zaharia Stancu și cele două articole despre poezia lui Mihai Beniuc. Cînd se ocupă de volume ale unor debutanți sau ale unor poeți încă în proces de formare, neajunși la o deplină și originală expresie a personalității (Barbu Brezianu, Mircea Popovici, Eugen Frunză, Al. Andrițoiu, Ion Brad, Ion Horea, Florin Mugur, Aurel Rău, Victor Tulbure ș.a.), criticul face, potrivit propriei declarații, „analiză scolastică" (*Lit. n.*, 35). El nu situează acele volume în contextul liricii contemporane, nu le apreciază comparativ, nu operează, în genere, cu criterii estetice severe, înalte. Formulează doar exigențe minimale, impuse de gramatica elementară a poeziei. Fără s-o spună explicit, Călinescu procedează în conformitate cu teza (lansată într-un articol teoretic) potrivit căreia „cu oricît de puțin talent, un scriitor poate face o operă profitabilă" (*Cr. o.*, 339). În multe cazuri, culegerile de versuri sînt tratate întocmai ca poeziile trimise de către începători, spre a fi, eventual, publicate. Articolele devin un fel de răspunsuri la „poșta redacției", dezvoltate. Nu încape îndoială că pe fostul director de periodice îl ispitea în continuare rolul de îndrumător literar, și ale sale „analize scolastice" atestă intenția de a orienta estetic pe tinerii poeți. În ce direcție ? Exact în cea indicată altădată prin *Jurnalul literar*. Într-o direcție clasicizantă. Nu fără a saluta

însă talentul autentic, indiferent de stilul în care se exprimă. Încă înainte ca Marin Sorescu să fi publicat în volum altceva decît culegerea de parodii *Singur printre poeți*, Călinescu a identificat în el „un liric de pe acum plin de originalitate". Nu un „parodist" ; în orice caz, nu unul „în înțelesul curent al cuvîntului", „ci, dacă vreți, un fantast" *(Lit. n.*, 216).

„Pentru toate fenomenele de creație — scrie undeva G. Călinescu — (...) nu există decît o singură estetică" *(Cr. o.*, 339). Considerațiile sale teoretice asupra literaturii se aplică și celorlalte arte, și dealtfel exemplificările sînt din toate domeniile creației artistice. Referințele la artele plastice, mai ales, și cu deosebire la pictură. sînt cam tot atît de frecvente, în proza sa de idei, inclusiv în publicistică, deși mai puțin variate, ca invocările de opere literare și de scriitori. Urmărind, mai mult decît instruirea, educarea estetică a publicului, criticul a formulat, în articolele sale, anumite principii, pe care le-a exemplificat, în funcție de necesitățile de moment ale demonstrației, cu fapte din teritoriul indiferent cărei arte. Dar s-a pronunțat și în probleme specifice diferitelor ramuri ale artei. Mai propriu spus, și-a argumentat convingerile estetice pornind de la realități din sfera nu numai a literaturii, ci a tuturor artelor. Consacrîndu-se criticii și istoriei literare, nu putea să nu scrie și despre dramaturgi. Piesele de teatru recenzate în *Adevărul literar* sînt, totuși, puține, iar cronică dramatică propriu-zisă n-a scris decît incidental, în ultimii ani ai vieții. În general, opiniile sale mai consistente în materie de teatru sînt de după cel de al doilea război și mai cu seamă din ultimul deceniu al existenței. Ele privesc aproape toate componentele spectacolului : jocul actorilor, regia, costumația, decorurile. „Actorul, scrie Călinescu, e un mim superior, un schimbător de măști. Fără îndoială că el pune din el sub toate măștile, că în fond prin măști el se exprimă și pe sine, dar se exprimă pe un text acceptat. (...) Actorul, atent profesional asupra modului, declamă un text, care, chiar cînd e scris de el, rămîne străin, o compilație." (Scr..., II, 120.) Punîndu-și, prin interlocutorul imaginar, întrebarea : ce interpretare e de preferat, cea cît mai naturală sau cea teatrală, criticul e de principiul că totul depinde de natura piesei, dar subliniază că, în orice caz, „imitînd viața, teatrul nu o copiază pedestru" *(id.*, 129). Personajul trebuie *interpretat*, adică recreat „Ștefan cel Mare al lui Delavrancea nu era, jucat, numai domnul Moldo-

vei, ci și C. Nottara. Eu mă duceam la teatru pentru Nottara ca Ștefan cel Mare." (*Ibid.*, 131.) Ca orice artă, și aceea a interpretării dramatice exclude naturalismul, „naturalismul nu este regimul adevăratului teatru". O interpretare „realistă" este incompatibilă cu părerea că „în viața de toate zilele noi vorbim șters și banal", și este curat naturalism „a spune sublimitățile din Ibsen cu tonul cu care ai cere o perie de dinți". Teatrul ibsenian „e vibrant ca și în tragedia greacă, uzînd însă de o declamație în surdină". Chiar în viața de toate zilele, dealtfel, noi nu întrebuințăm un limbaj „lipsit de nervi", ci „țipăm, declamăm, facem tapaj, nu cunoaștem efectul muzical al monotoniei" (*ibid.*, 129). Dar nici a răcni nu-i deloc recomandabil. Cei ce o fac substituie „emoției" „comoția", „execută părțile pentru flaut cu sirena" (*ibid.*, 130). Un actor exemplar a fost C. Nottara. Prin ce ? Îndeosebi prin glas, „un glas inverosimil, unic". Actorul avea în gîtlej „o orgă cu un registru extraordinar, care, în viața diurnă sau pe scenă, răsuna ca un vifor ordonat de la țiuitul de sus pînă la hohotul sepulcral. (...) Glasul lui Nottara nici nu era al unui om normal, el n-avea intimitate și nu sugera idei. Era vocea ireală a unui rege prototipistic, clasic, țipînd dureri profunde și universale (...)" (*Ibid.*, 121.) În ce privește regia, Călinescu admite, ba chiar specifică accentuat. că și ea implică *interpretarea* piesei, dar interzice „colaborarea arbitrară a regizorului cu autorul", calificînd-o drept o „regretabilă diversiune" (*ibid.*, 133). Deloc nu este de acord cu intercalarea de momente muzicale în spectacolul teatral conceput de către autor fără asemenea accesorii, și, în general, respinge tot ce e de natură a distrage atenția de la esențial, adică de la mesajul piesei, producînd „senzație de ordin inferior". Scena turnantă o acceptă doar în cazuri temeinic motivate. De la sine înțeles că nu gustă pitorescul în sine al costumelor. Greșit s-a procedat, după el, în primele spectacole de după 1950 cu *Apus de soare*, punîndu-se pe brocartul veșmintelor „motive de chilimuri" și dîndu-se „unor curteni mîneci de iie țărănească, dealtfel de fantezie" (*ibid.*, 134). Față de textul dramatic, exigențele criticului nu puteau fi, natural, mai mici decît față de montarea și interpretarea lui. Tot ce coboară nivelul, tot ceea ce ține de facilitate, orice practici prin care se scontează efecte ieftine s-au izbit de neaderența lui Călinescu. Comicul gratuit sau frivol, de pildă (cultivat, totuși, în improvizațiile teatrale proprii !). Denunțînd specta-

colul „ușor", criticul scria : „Problema care se pune în comedie nu e dacă rîzi cu hohote sau nu, ci aceea a calității observației" *(Scr...*, I, 136). „Și Molière rîde, dar rîde serios. Goldoni la fel, deși mai didactic. Oricum ar fi, solemn ori burlesc, ori aristofanesc, adevăratul om de teatru, ca și veritabilul literat, este un gînditor." (*Scr...*, II, 154.) Totul, într-un spectacol, trebuie astfel orientat încît să fie puse în valoare ideile piesei. Căci fundamental rămîne textul. Spectacolul nu constituie un scop în sine, și, în orice caz, piesa nu poate să rămînă un simplu pretext. „O piesă de teatru care, după ce a fost reprezentată, nu intră în literatură, e un număr de circ ori de varieteu. Toți marii dramaturgi sînt, prin faptul de a fi spus ceva despre om și univers, mari scriitori." (*Id.*, 162.) În consonanță cu această teză, dealtfel confirmată de întreaga istorie universală a dramaturgiei, este punctul de vedere călinescian relativ la raportul dintre text și celelalte părți ale manifestării artistice în cadrul folclorului. În opoziție cu acei folcloriști care susțin că nu versul este esențial în cîntecul popular, ci melodia, G. Călinescu argumentează existența de sine stătătoare a versului : „În poezia populară, textul (spre a fi judecat esteticește) nu numai se dispensează de melodie, dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea (...) capodoperele folclorice, textuale, se pot segrega de melodie și au intrat în conștiința oamenilor culți ca poezie" *(Cr. o.*, 342). Articolele lui Călinescu privitoare la artele plastice sînt străbătute, întocmai acelora despre literatura dramatică și arta spectacolului, de concepția că, și în acest domeniu, criteriul pentru stabilirea valorii rămîne semnificația, mesajul de umanitate. „În toate operele mari, diseminate în timp și păstrînd firește patina vremilor, te izbește umanitatea lor." (*Scr...*, I, 138.) Asta înseamnă „realism" ! Dar ce vrea să zică „umanitate" în pictură ? Este, bunăoară, compatibil cromatismul exuberant („exhibiția eruptivă a culorilor") cu exigențele realismului ? „Chestiunea — ne pune în gardă „profesorul" — e delicată". Ce nu suportă discuție este faptul că „pictura presupune culoarea, care e carnea tabloului, și că un tablou fără culori e ca o sculptură fără marmură". Căutarea efectelor de culoare nu înseamnă neapărat gratuitate. „Cromatistul (...) este entuziasmat de latura coloristică a obiectelor, în care intuiește vibrația însăși a universului. Culoarea e pentru el un limbaj, ca și sunetele pentru muzician." Dacă o seamă de pictori cultivă culoarea în sine,

căzînd în formalism, alții (și aceștia sînt dintre cei mari) transmit pe cale pur cromatică idei. „Cromatismul e în strînsă legătură cu geometria și amîndouă indică organizația continuă a materiei. În natură, ordinea pare haotică, artistul, generalizînd porțiunile cele mai clare, raționalizează creația." (*Id.*, 269-270.) Indiferent dacă „omul este efectiv prezent sau numai bănuit pe pînză", tabloul unui pictor talentat, în care culoarea e „desprinsă din spațiu", poate sugera o „idee înaltă", „care e totdeauna din sfera vieții morale (*ibid.*, 270). Pictorul se slujește de culoare „spre a demonstra unitatea materiei în feluritele ei ipostaze și densități", spre a ne arăta universul ca „o vastă combustie", prin care „totul se mișcă în vîrtejuri" *(ibid.*, 282). Edificatoare în acest sens sînt creațiile lui Gauguin și Van Gogh, doi poeți ai penelului, „dezvăluitori ai proceselor intime ale naturii". Unul „revelă strania forță de creație vegetală și animală în Oceania, natura în plină euforie, tradusă în culori paradisiace", celălalt, „cu vîrtejurile sale de flăcări, pare a ne atrage atenția că totul (minerale, vegetale, organisme) se reduce la iradiații continui, mai eterice sau mai consistente, ale unei uriașe combustiuni" (*ibid.*, 269). „Reașezat printre stele, simți în pictura lui Van Gogh că pămîntul însuși este nuclear, un sîmbure de foc din care se desprind flăcări, fîlfîind spre cer." (*Ibid.*, 282-283.) Van Gogh și Gauguin nu sînt, evident, singurii pictori prin care culoarea devine vehicul al gîndirii. Raoul Duffy, de exemplu, departe de a fi „un sec abstracționist", e „un cronicar exuberant al reuniunilor mondene (cîmpuri de curse, concerte etc.), un liric" (*ibid.*, 270), iar Toulouse-Lautrec „un incisiv, un realist-critic" *(ibid.*, 282). Incompatibil cu realismul nu-i nici „idealismul", „ochiul deschis pentru frumosul din natură". Există realmente „figuri fizice și morale splendide, și întrucît a ales cu preferință frumosul, Raffael nu-i mai puțin realist" *(ibid.,)*. Neîntemeiată, după G. Călinescu, e și „tendința de a clasifica la «primitivism» arta așa de pozitivă a lui Gauguin, scoțînd-o elogios din sfera realismului". Nu „sălbăticia" tahitienilor o exprimă tablourile acestui pictor, „ci umanitatea omului de culoare, făcînd un protest măreț împotriva prejudecății inegalității raselor" (*ibid.*, 283). Ceea ce nu înseamnă că a fi „primitiv" e o scădere. Criticul apreciază superlativ „icoanele pe glajă" țărănești, fiind cucerit de a lor „naivitate încîntătoare". Ce admiră în ele e,

mai ales, culoarea și fabulosul, grațiosul naiv. „O fecioară Maria are un nas borcănat și o față de var și e îmbrăcată de sus pînă jos într-un halat. Dar acest halat e înflorat ca un cîmp. Icoana e o beție de culori proaspete din cauza lucirii sticlei. Fecioara cu cap chinezesc pare încărcată de maci." Dar Sf. Gheorghe ? „O aureolă enormă face în jurul lui un efect de lună. În juru-i cresc pomi care n-au decît o mare garoafă sintetică în vîrf. O zînă îl privește de la o fereastră. Calul său are mișcările animalelor din *Halima*. E aici o imaginație persană, fabuloasă, o personalitate stilistică extraordinară." (*Ibid.*, 256-257.) Neagreind gratuitatea, fie cromatică, fie de orice altă natură, Călinescu a ținut să specifice, totuși, că nu e înțelept a pretinde caracter manifest ideografic și „realism" chiar oricăror producțiuni artistice, de indiferent ce gen. „Ce rost ar avea — întreabă criticul — aplicarea lui [a conceptului de realism — n. n.] la caligrafie sau la arta grădinilor decorative ?" (*Cr. o.*, 330.) Estetica fiind una și aceeași pentru toate sectoarele creației artistice, nu-i mai puțin adevărat că fiecare artă, fiecare gen al oricărei arte se cer judecate după criterii proprii. Nu putem avea aceleași exigențe față de un covor ca față de o pictură în ulei. „Valoarea unui covor persan stă în aceea că e o grădină fabulos rațională, în care aparent inextricabile vegetații pot fi urmărite sistematic în simetria lor impecabilă. Un astfel de regim odihnește spiritul, îi dă încredere în soliditatea universului și, consecutiv, o euforie lucidă (...). Dacă plasăm covorul la secția artelor decorative, totul este admirabil, dacă-l pune mîn ramă și-l prezentăm ca tablou, atunci avem de-a face cu formalismul." (*Scr...*, I, 271.) Formalismul, perfecția meșteșugărească, fără finalitate măcar latent ideografică, lipsa de viață, criticul nu le admiră în nici o artă, și dintre toate creațiile sculpturale celliniene prețuiește entuziast doar statuia lui Perseu din Loggia dei Lanzi, celelalte lucrări trecîndu-le „în domeniul artelor ornamentale". Spiritul lui Cellini, zice Călinescu, „are vuietul unei furtuni, dar ochii lui văd vijelia trăgînd linii regulate, astronomice, reductibile la nivelul microscopului" (*id.*, 266). Autorul *Principiilor de estetică* reprobă, într-un cuvînt, academismul. Academic e acel artist care copiază „subiectul și maniera unui artist din altă epocă", fără a se „sprijini direct pe observarea naturii" (*ibid.*, 283). Acei ce procedează astfel contravin realismului, și *eo ipso* clasicismului, căci „o operă nu este realistă și clasică fiindcă

se conduce după canoane fixe, ci fiindcă rupe uneori canoanele vechi, spre a pătrunde și mai adînc spre inima naturii (...) Toți clasicii au fost niște rebeli (...) (*Ibid.*, 266.) Privitor pasionat, G. Călinescu a fost, într-un timp, un sîrguincios frecventator al cinematografului, atras de valorile plastice, picturale, sau mai bine zis poetice ale filmelor. E o eroare, susținea el, „a confunda cinematograful cu teatrul și a-i aplica criteriile celui din urmă". Esența cinematografului este, în reprezentarea lui, „poetică și decorativă", spectacolele derulate pe ecran fiind „în funcție de *idiosincrasie*" și ca atare „de natură poetică". „Cine admiră pe Greta Garbo o iubește în chip ideal, transmite asupra ei toate aspirațiile sale de ordin sentimental și e de ajuns ca această femeie să privească în liniște în depărtări vagi, fără dramatism, pentru ca inima noastră să bată de emoție." Din această constatare, criticul deduce principiul că eroina de film „trebuie să fie suavă, obligatoriu suavă, pentru a primi în sine toate aspirațiile noastre și a ne împrumuta pentru o clipă, ca și poemul, iluziile pe care viața ni le sfărîmă" (*Scr...*, II, 6-7). Indiferent de sex, „actorul nu prețuiește prin cît interpretează, ci prin cît sugerează cu fizicul său, adică prin capacitatea sa de emisiune simpatetică" (*id.*, 8). E un punct de vedere ! Demnă de menționat este sugestia (făcută în 1944) a ecranizării priveliștilor peisajului autohton și a episoadelor eroice din trecutul național : „...s-ar ține minte un film cu vitejii române ori cu priveliști române jucate de actori intrați în conștiința universului" (*ibid.*, 29). Departe de a monopoliza spiritul călinescian, artele la care accedem pe calea privirii au lăsat în el suficient loc și pentru arta ce se adresează auzului. Într-un loc, scriitorul declară chiar că ar fi dorit să se consacre muzicii integral sau, în tot cazul, prioritar : „Am greșit arta ! Eu aș fi voit să fiu muzicant..." (*Gl...*, II, 299.) Ce fel de artă e muzica pentru Călinescu, în ce fel o vede el operînd asupra psihicului uman ? Mai în tinerețe, scriitorul afirma, categoric, că „muzica nu este o artă expresivă, ci mecanică stilistică", „o construcție de sunete", caracterizată prin „absența vieții sufletești organizate", și mărturisea că „nu înțelege nimic" cînd auzea vorbind pe cineva „de concepția despre viață a unui compozitor" (*Scr...*, II, 31-33). Și mai tîrziu, în 1946, scria că muzica, în special cea instrumentală, „este cea mai pură dintre arte, în sensul că descripția, narația și argumentația sînt abolite, priza ei fiind asupra celui mai intim fond

irațional, cu conținutul cel mai eteric" (*id.*, 39). De data aceasta admitea însă că „puritatea nu-i absolută". Sufletul fiind „o unitate", „vibrarea subconștientului ridică valuri și la suprafața conștientului". „Cea mai pură recepție a celei mai pure dintre muzici nu exclude anume noțiuni subterane de idei și de imagini." Fugind de „plasticul și discursivul brutal", muzica „nu repudiază emoția" și e o tot atît de gravă eroare a-ți interzice, ascultînd, de pildă pe Bach, „orice penumbre vitale", ca și „a asculta această muzică de sfere ca pe un document biografic" (*ibid.*, 39-40). În o mulțime de articole ulterioare, esteticianul va insista tocmai asupra conținutului uman al creației muzicale, va vorbi despre „umanismul marii muzici". „Muzica — va zice — oglindește omul, ca toate artele" (*ibid.*, 43); „un concert sau o simfonie sînt expresiile muzicale ale unei gîndiri" (*ibid.*, 43); „abstracțiunea totală nu există în muzică", o compoziție simfonică fiind, asemenea poemului liric, plină de idei" (*ibid.*, 46); „...emoția produsă de muzică răscolește în orice om predispoziția de a pune probleme și de a răspunde la ele, de a lua atitudine în fața vieții" (*ibid.*, 101). Articulînd asemenea propoziții, Călinescu nu uită niciodată să sublinieze că muzica uzează de „mijloace specifice, stăpînite de număr" (*ibid.*, 43), că ea „stîrnește în noi nu instinctele, ci gîndurile în formă inefabilă" (*ibid.*, 44). „Muzica — tranșează scriitorul — nu «spune», ci, lucrînd cu mijloace de ordin fizioacustic, produce în făptura noastră o euforie specifică, incoercibilă și de ordin foarte savant" (*ibid.*, 40). În audierea, ca și în interpretarea muzicii, trebuie ținut seama de acest principiu. Există „două recepții, una austeră și una tulburată de prea multe evocări plastice și noționale", după cum „există o muzică pură în cel mai mare grad posibil și una adulterată, pitorească, guturală, onomatopeică și naturalistă, sentimentală, în fine, soi de proză sonică" (*ibid.*). Treapta cea mai de jos a „prozei sonice" este, evident, muzica ușoară (firește, nu toată), „foarte greu de digerat de către urechile fine", un „mieunat absurd", vulgar, „de un sentimentalism rece, profesional", de o „stupiditate" a textului, adeseori, care împing pe ascultător spre concluzia că „ciripitul vrăbiilor e mult mai aproape de poezie" (*ibid.*, 114-16). Dar chiar și poezia celor mai sublime opere poate fi compromisă printr-o execuție inadecvată. „Prea mult gest" din partea dirijorului „degenerează în declamație

și mimică" (*ibid.*, 40). cu „primejdia (...) de a deplasa atenția, îndeosebi a ascultătoarelor, de la planul muzical la cel sentimental" (*ibid.*, 42). Pe de altă parte, „rigiditatea completă a virtuosului, sufocarea oricărei vitalități dau impresia automatului" (*ibid.*, 40). Virtuozul fără suflet e un omolog al „versificatorilor" din lumea muzicii, „care pot, prin cunoștințele lor tehnice, compune o muzică impecabilă formal, însă fără structură interioară" (*ibid.*, 41). O bună interpretare e „realistă". Ea transmite (putem spune, în spirit călinescian) „ideea", sufletul muzicii. „Ceea ce distinge pe marii interpreți este puritatea. Lăutarul se agită, vine cu arcușul pînă la urechea ta, îți răscolește visceralia." (*Ibid.*, 43.) Violonistul de mare clasă, dimpotrivă, „se va feri de facsimile, va face ca vioara să exprime umanitatea din noi ca o vioară, fără accente animalice. (..) cîntărețul veritabil preface organul său biologic într-un instrument, *suonando e non cantando* (executînd instrumental, nu cîntînd biologic vocal). Cîntărețul nu e actor." (*Ibid.*, 44.) Actor e, în schimb, dirijorul. „Sobru sau nesobru, dirijorul adevărat rămîne un actor, sobrietatea fiind și ea un stil al expresiei, un patos inhibit." G. Călinescu este „contra dirijorului fără elocvență" și găsește că e „imposibil ca un mare actor să invente un rol fără a se privi în oglindă și fără a recita cu glas tare". Dirijorul, după el, „este oglinda în care orchestra se vede pe sine, expresie individuală a unei emoții colective". Pentru ascultători, „dirijorul genial" devine „un interpret vizual al ideii muzicale". Putînd fi, în consecință, patetic, un dirijor trebuie doar să se păzească de a cădea în bombasticism (*ibid.*, 47-48). Acestea fiindu-i „principiile de estetică" muzicală, criticul va refuza, și în acest domeniu, să adere la abstracționism și la orice inovații obținute prin sacrificarea melosului. Neacceptînd virtuozitatea pură, meșteșugul, oricît de rafinat, vidat de sensibilitate, el respinge, în același timp, hotărît, principiul hazardului. „Muzica, scrie în 1960, e în esența ei ordine, pentru că viața noastră sufletească este, fiind condusă de centrii superiori, ordine și cerebralitate (...) Foșnetul pădurii, murmurul rîului nu sînt muzică, absoluta incoerență nu este muzică, dealtfel incoerența totală și ineditul radical nu există nici în natură, pe care arta o imită. În natură sînt cristale, mișcările circulare ale aștrilor, bătăile ritmice ale inimii etc. O inimă bătînd à la Schönberg, în contra oricărei reguli,

este o utopie fiziologică." Nimic nu poate fiinţa în afara oricărei organizări şi „regula cea mai barbară, schema cea mai torturantă, e aceea care ne obligă să ne rătăcim mereu, deşi instinctul, ca şi pe berze, ne aşează în viaţă într-o figură geometrică". Totul, în univers, se încadrează într-o ordine, „pînă şi marea se izbeşte de un ţărm". „Casa melcului e muzicală, părul nostru filfiie în vînt muzical, paşii noştri se desfăşoară ritmic, ce enormitate e aceasta să ceri tocmai muzicii o trădare sistematică a naturii ?" (*Ibid.*, 89-90.) Vederi asemănătoare celor privitoare la muzică a exprimat scriitorul relativ la balet, baletul fiind, în viziunea lui, „arta cea mai apropiată de muzică" şi „de fapt un comentar plastic al acesteia, un sistem de umbre chinezeşti ale portativului" (*ibid.*, 49).

„Rudă", în înţelegerea lui Călinescu, este muzica şi cu arhitectura (*Cr. o.*, 162). „Mecanică", „stilistică", ea se aseamănă, prin aceasta cu arhitectura şi dansul (*Scrieri...*, II, 31-2). Cele două arte sînt „înrudite" (*id.*, 110). „Muzica este, ca şi arhitectura, o artă prin care, cu procedee fizice foarte exacte (...), producem o vastă serie de emoţii inteligibile, reductibile la o idee" (*Scr...*, I, 112). La rîndul ei, arhitectura „cîntă". În spiritul gîndirii marilor artişti ai Renaşterii, al concepţiei lui Leon-Battista Alberti, creatorul arhitectului Ioanide pretinde oricărei construcţii „*concinitas*". După el „arhitectura care *nu cîntă* nu aparţine artei (...) Locuinţa modernă pentru oameni deveniţi egali este templul grec ori palatul imperatorilor romani un monument expresiv producînd în suflet anume vibraţii solemne, un corp simplu şi totdeodată complex, ca melodia comentată contrapunctic." (*Scr...*, II, 110.) Pune oare G. Călinescu funcţia estetică a edificiilor mai presus de cea practică ? Deloc. „Frumosul pur", zice el direct, „mai ales în arhitectură, e un cuvînt fără sens." Şi exemplifică : „Un monument frumos peste funcţiunea locativă, prea expresiv, avînd drept conţinut o idee foarte adîncă, devine o enormă piesă de sculptură sau de bijuterie graţioasă". Nerefuzînd dreptul la existenţă unor asemenea monumente, al căror rol este „de a exalta spiritul" („un palat comunal, un pantheon, o construcţie simbolică în sfîrşit"), scriitorul consideră că, „spre a opera un maxim de efect şi spre a se diferenţia", chiar şi ele „trebuiesc izolate pe un peisaj edilitar subtil de simplu, în care ornamentalul să nu domine". Oraşul nu trebuie să fie „sufocat de coloane" (*Scr...*, I, 213). Teza fundamentală a lui Călinescu în

materie de arhitectură e în strînsă relație tocmai cu această concepție. Monumentele, susține scriitorul, trebuiesc gîndite ca părți constitutive ale orașelor. Orașul întreg să fie operă de artă ! „Culoarea monumentală" e, după el, „în strînsă dependență de stradă, de cartier și oraș, adică de peisajul urban. De fapt, frumoasă nu este clădirea singulară, ci strada, și, prin extensiune, orașul" (*ibid.*). Polisurile grecești erau tot atîtea monumente. E ceea ce G. Călinescu ar fi vrut să vadă răsărind și pe tărîmurile noastre. Nu se putea construi monumental și estetic, zicea el, decît avînd „sentimentul cetății". Părîndu-i-se că acesta lipsea românilor — de fapt, generalizările sale sînt fără suport, rezultate din observarea doar a unor pături ale populației urbane, mai ales periferice, de altădată —, scriitorul se lansează, în cursul deceniului al patrulea, ca dealtfel și în cel următor, în adevărate ieremiade. Nu există în opera sa, și în toată literatura română, pagini mai patetic — sfîșietoare și mai stimulativ — vibrante decît acelea în care deplînge (de altfel cu exagerare) inexistența în România a construcțiilor grandioase și pledează pentru angajarea națiunii într-o acțiune constructivă de mare anvergură. Evident, pentru înfăptuirea unui asemenea ideal, nu erau de ajuns pledoariile înfocate, chiar presupunînd că ar fi găsit ecou în numeroase conștiințe. Se impunea restructurarea societății. Scriitorul avea să înțeleagă aceasta cu timpul. Pînă atunci, a umplut periodicele la care a colaborat cu magistrale lamente și uluitor de clarvăzătoare sugestii, utopice, totuși, atîta vreme cît orațiile unui artist stăpînit de „sentimentul cetății" erau, prin forța lucrurilor, osîndite să rămînă strigăte în pustiu. În anul cînd, scriind *Cartea nunții*, Călinescu atribuia personajului acestui roman dorința de a vedea pe litoral „ziduri grecești de piatră, coloane albe", viitorul Aristarc (acum : Ovidius) semna în *Adevărul literar*, la „Cronica balneară", rînduri ca acestea : „...călătorul inteligent deplînge faptul de a nu se fi acoperit cu mari paravane puținele sate de pe Bărăgan, turme triste de bordeie primitive ce înspăimîntă fără îndoială ochiul occidentalului în trecere spre mare ! (...) Pe țărmurile unde frumoase cetăți grecești ridicau în fața valurilor coloane și pilaștri, primăria Constanței ridică acel monstru cu labe mari și cu cap subțire și ascuțit. Ne trebuiește un stil mediteranian, marin, din suprafețe netede și albe, capabile de a da jocuri geometrice pe albăstrimea apei." (*Gl...*, I, 118-119.) Reflecții analoage

formează conținutul multor articole, îndeosebi din *Jurnalul literar, Vremea, Ecoul, Lumea, Națiunea, Contemporanul.* „Construcția" a fost marea obsesie a vieții, și mai ales a anilor maturității călinesciene. Nu numai clădirile de pe litoral îl indispuneau pe scriitor, ci și acele de acasă, din București, acestea mai cu seamă. Nu toate, desigur, dar foarte multe, și la un moment dat scria că „dacă un primar ar putea vreodată să culce la pămînt jumătate din oraș, atunci Bucureștii ar rămînea prin cealaltă jumătate și prin spațiile goale un adevărat oraș occidental" (*id.*, 180). Primarii nu puteau însă înfăptui așa ceva, chiar dacă ar fi vrut-o ! Nefăcîndu-și iluzii, Călinescu adoptă, în consecință, postura de „mizantrop" — și critică. Biciuiește la sînge, uneori lovind nediferențiat, cu ochii închiși, refuzînd să vadă chiar și ceea ce era realmente vrednic de văzut în orașele noastre. În 1936, de pildă, după vizita la Plumbuita, dînd liber frîu mîniei, zice : „În România, oricîte iluzii ne-am face, nu este nici cea mai mică urmă de civilizație. Spiritul arhitectonic lipsește cu desăvîrșire și casa sau gardul murdăresc cîmpul, în loc să-l dezvolte." (*Id.*, 380.) Afirmația traversează, în formulări variate, ca un laitmotiv, toate articolele călinesciene pe teme de urbanistică de pînă prin 1950. Criticul preia tema romantică, sau mai bine zis preromantică, *„Ubi sunt"* și o tratează în felul său, invers, nu meditînd asupra efemerității lucrurilor omenești, ci deplorînd absența elanului constructiv. „Unde sunt" — citim în *Frica de monumental*, articol din 1939 — marile acopereminte, unde turlele aeriene, unde clopotnițele pînă la cer ? Preoții strigă : ortodoxie, literații : misticism, dar ideea ridicării unei catedrale măcar la București, catedrală care nici nu era concepută pe adevăratele dimensiuni colosale, n-a făcut lumea să alerge cu obolul său. Și pruncul trebuia să aducă o cărămidă, presbiterul o piatră, arhitectul o noapte de meditație !" (*Ibid.*, 530.) Mai mult decît în oricare alt raion al publicisticii sale, Călinescu apelează, în cel rezervat problemelor de arhitectură și urbanism, la comparații strivitoare cu Occidentul, în special cu Italia. Mîndria lui națională suferea, ca a oricărui patriot, văzînd cît de modest se înfățișau, sub aspect artistic, orașele noastre în raport cu cele italiene. „Mergeți — zice, în articolul citat — în Italia, la Milano, de pildă (...) Dacă intri (...) în mărețul Dom, în acel clar obscur galben, glorificat de tunetele orgei, sufletul ți-e cutremurat. Acolo ai ieșit din prezent. În Dom îți dai seama că

peste efemera Italie modernă domnește o Italie absolută, în legătură dreaptă cu eternitatea." Fără a nega existența unei arte arhitecturale românești, „mizantropul" constata, dezolat, lipsa „monumentalului". „Fără îndoială — scria — că arta o avem, și încă superioară din multe puncte de vedere, dar monumentalul e altceva decît arta, e o sforțare de a se apropia de cer, de absolut." Și continua : „Bisericuțele românești sînt locașuri de rugăciuni, dar poporul român nu are acele imense catedrale care să-l reprezinte în ordinea eternă, care să rămînă ca niște sforțări de imensitate" (*ibid.*). Într-un alt articol, tot din *Jurnalul literar*, publicat în numărul imediat următor, *Sentimentul cetății*, scriitorul relua ideea : „În România nu există nici Bucureștii, nici Iașii, ca monumente. Orașele sînt niște tabere unde fiecare își aduce casa lui proprie." (*Ibid.*, 532.) Ce lipsea, prin urmare, era o concepție urbanistică, o viziune, în funcție de care să se fi realizat acea „unitate de stil" care „în materie de frumos edilitar" (și nu numai) constituie o regulă intangibilă (*Scr....*, I, 242). Călinescu spune lucrul acesta nu o dată — de două ori, ci în nenumărate rînduri, mereu : „Un oraș nu e o adunătură de clădiri, fie ele oricît de frumoase, el e o realitate superioară totalului monumentelor" (*id.*, 157). „Lipsește ideea. Fiecare a făcut anarhic ceea ce-l interesa, o plăcintărie într-o magherniță sau un hotel abject cu patru etaje." (*Id.*, 219.) „...fiecare construiește după cum i-e gustul, unul pseudo-clasic, altul pseudo-gotic, și mai încoace modernist, monumentele publice sînt eterogene, adoptîndu-se toate formele, stilul Renașterii franceze, să zicem, sau un pretins stil românesc, grotesc și pur ornamental." (*Ibid.*, 215.) Citatele acestea sînt din articole de revistă (*Contemporanul*). În textele de ziar (*Națiunea*), criticul își dădea drumul, fără nici o reținere : „Ce amestecătură, ce țigănie ! Toate stilurile, toate dimensiunile. Ici bloc, colo hardughie, aci stradă, dincoace maidan (...) (*Ibid.*, 160.) „(...) lipsa monumentelor vaste (...) a pieților perfect definite, a obeliscurilor, a columnelor, a fîntînilor (...), prezența a mii de bordeie, crăparea și ciuruirea trotuarelor, iregularitatea pavajelor, acestea și încă multe altele fac din București un oraș fără noimă, pestriț fără a fi pitoresc, mizerabil, peticit." (*Ibid.*, 161.) Nici în asemenea clipe de erupție, însă, Călinescu nu trece cu vederea (după 1944) faptul că existau „și în București frumuseți", și își exprimă convingerea că „cu vremea le vom scoate mai la iveală". „Eh

— exclamă scriitorul — reafirmîndu-şi vechea credinţă — ce oraş superb ar ieşi din Bucureşti dacă am putea păstra un sfert din clădiri şi, aruncîndu-le pe celelalte, le-am redistribui pe cele reţinute altfel" *(Ibid.*, 160). În ce fel un asemenea deziderat putea deveni fapt împlinit Călinescu avea să realizeze în anii edificării socialiste. Pe vremea cînd scria „cronica mizantropului", el se mulţumea să deplore şi să satirizeze, uneori, acordîndu-şi compensaţia reveriei utopice. Necăutînd explicaţia primordială, de ordin social-istoric, a „fricii de monumental", scriitorul punea această infirmitate doar pe seama individualismului şi a indolenţei cetăţenilor. „Noi românii — cugeta — sîntem prea individualişti şi dealtfel neîncrezători în asistenţa comunităţii (...)" (*Gl...*, II, 123.) „În oraşul românesc, intelectualul se simte singur. În afară de apartamentul lui, nimic nu-i mai aparţine." *(Gl...*, I, 533.) Dar nu numai intelectualul, cetăţeanul în genere cultivă „dezinteresul total pentru tot ce e al cetăţii şi individualismul" (*id.*, 532.) Nu avea „sentimentul cetăţii". „Oraşul românesc există ca o abstracţiune administrativă, nu în spiritul de cetate". În cetăţile de pe vremuri insul „trăia în stradă, trecea dintr-o uliţă într-alta prin curtea interioară a unui palat, se răcorea la umbra unei biserici şi şedea pe o bancă de piatră în piaţă". O cetate „nu era totalitatea unui număr de case individuale, ci un monument unic, în care se cuprindeau locuinţele cetăţenilor". Cu timpul, zidurile cetăţilor s-au surpat, „dar spiritul de cetate a rămas". „Parizianul nu e deloc interesat de locuinţa lui proprie, ci numai de cartier, fiindcă el locuieşte întîi în Paris, apoi în cartier, şi numai într-un mod cu totul superficial în apartament." De aici caracterul civic al sentimentului său de proprietate : „Arcul e al lui, Palays-Royal e al lui, grădina Luxemburg e a lui" (*ibid.*, 531-2). Dar cetăţeanul român (înţelege : burghezul şi mic-burghezul) ? „Cetăţeanul român te cheamă la el acasă să-ţi arate mîndru «gospodăria», adică produsele lui alimentare. Cînd a tras vin din pivniţă străinului, el crede că l-a dat gata." (*Ibid.*, 532.) Astfel scria Călinescu în 1939. În 1945 continua să gîndească asemănător : „Sîntem o naţie de individualişti, preocupaţi fiecare de soba lui, de sufrageria lui, de apartamentul lui (...) Nu trăim încă civic, în agora, ca grecii antici, nu simţim nevoia unui oraş ca locuinţă publică." (*Gl...*, II, 226.) Oricît de dezamăgitoare îi erau (pen-

tru el însuși) constatările, scriitorul nu contenea să repete că individul se poate realiza plenar pe plan spiritual doar în „cetate". Pe „spiritul de cetate", afirma el, și o demonstra, „se întemeiază orice mare cultură" *(Gl....*, I, 531). Care îi erau argumentele ? Considerînd de la sine înțeles că marea creație pretinde un climat cultural, și un cît mai ridicat nivel de civilizație, spunea : „Trebuințele noastre materiale sînt mici (o pîine și cîteva legume pentru hrană, un așternut într-un colț pentru odihnă), însă nevoile spirituale sînt imense". Cum le putem satisface ? „...oricît de mare ar fi averea cuiva, niciodată cineva n-ar putea să cumpere Dunărea, piramidele, temple istorice, domuri și catedrale gotice" *(Gl....*, II, 123). Nu ne rămîne decît să înălțăm monumente acasă la noi. „Monumente, monumente ! acesta e strigătul românului de mîine. La o parte cu modestia și bunul simț, cu prudența așa-zisă economică. (...) Popoarele nu dau niciodată faliment, tot ce construiesc e un cîștig, orice codire e o pierdere. Melcul e un gram de carne, care lasă o adevărată pagodă ; să presărăm și noi lumea cu cochiliile noastre : piramide, obeliscuri, columne, arcuri de triumf, foruri și palate." (*Id.*, 129.) Omul de cultură are, vital, nevoie de o ambianță spirituală. El, explică „mizantropul", abandonîndu-se reveriei lucide, vrea să se trezească, dimineața, „în muzica savantă a unei game de clopote abațiale sau la semnalul orar al unui orologiu uriaș de turn comunal", să intre, pe arșiță, „credincios ori necredincios", „în nava unei catedrale", să se așeze „la un colț de stradă între patru fîntîni", să treacă printre „columne groase", să contemple săli vaste, „cu plafonuri pictate sau ornamentate cu casetoane", cu pereți „pictați *a fresco*", să urce pe „uriașe scări de marmoră" și așa mai departe. Ba „și mai grav". Vrea „tablourile marilor maeștri", vrea „cărți peste cărți", „manuscrise celebre, incunabule, ediții unice". Utopie ? Nu ! răspunde, ferm, Călinescu. „Cei mai umili cetățeni din Roma, Florența, Milano, Veneția, Madrid, Paris, Londra, München, Dresda, Viena etc. se bucură de bunurile la care aspir eu." Sînt însă aceste bunuri „ale mele" ? „Nu sînt, și totuși sînt. Ca să merg cu trenul, am oare trebuință să-mi cumpăr tren ? E nevoie să-mi fac biserică pentru rugăciune ? Folosința îmi e de ajuns." De ce n-am învăța să trăim „grecește" ? „Anticul făcea baie la terme, se umbrea de coloanele templelor, convorbea prin porticele forurilor și dormita sub enorma statuie a lui Castor ori Pollux cu respec-

tivii cai. Orașul antic era un palat, un bun comunal." (*Ibid.*, 124-5.) Am rezumat — parțial —, intercalînd un citat de altundeva, articolul *Bunuri comunale* din *Ecoul* (1944). În același articol, scriitorul, preîntîmpinînd obiecția că orașe-monument era greu, dacă nu imposibil, de construit la noi nu numai de către particulari, dar chiar de către întreaga societate, care avea și așa de suportat cheltuieli împovărătoare, zice, invocînd exemplul vechilor orașe de mare cultură, zidite în condiții nu mai bune decît cele existente la noi : „Dar Florența, Siena și alte comune mult mai mici cu ce-au ridicat mărețele lor monumente ? Cîtă populație avea Parisul cînd a zidit Nôtre-Dame ? Cîtă populație avea Franța pe vremea construcțiilor ludoviciene ? Colonia, Reims, chiar Sibiul, Brașovul, ce nesecate mijloace economice posedau ?" Resurse materiale, conchide Călinescu, se puteau găsi. Rămînea doar să fie utilizate rațional și în scopuri pașnice : „Războiul a descoperit în omenire o energie nebănuită, care trebuie solicitată și pentru opere de pace" (*ibid.*, 126). Aproape în aceiași termeni, doar altfel articulați, cu aceleași exemple, plus încă două : Atena și Egiptul antic, combătuse scriitorul teza că nu putem construi, deoarece „sîntem săraci, puțini", în *Jurnalul literar*, calificînd-o drept „prostie nărăvită" (*Gl...*, I, 530). Nu sărăcia, nu lipsa de posibilități materiale era, după G. Călinescu, pricina rămînerii în urmă, ci indolența, îndărătnicirea în inactivitate, rutina, inerția. România de ieri era „țara lui «las-o-n plata Domnului»". Cetățeanul (un anume tip de cetățean, desigur) era „indolent ca o apă de mlaștină". „Plouă ? Bine. Nu plouă ? Iarăși bine". Dă un polei. „Toată Capitala e unsă cu o sticlă alunecoasă, care face mersul nesigur, oscilant și obositor." Nici o reacție : „nimeni, dar nimeni, nu aruncă nici măcar un pumn de cenușă în fața casei lui. Toată lumea trece dansînd, alunecă, se răstoarnă, rîde de alții și așteaptă hotărîrile naturii." (*Id.*, 233-234.) În temeiul unor fapte de genul acesta, directorul *Națiunii* scrie, în 1946, așa : „Înapoierea noastră nu vine din aceea că nu avem mijloace a crea marea civilizație, ci fiindcă nu o voim, cu o obstinație caracteristică, cu o ură de progres și de efort care trebuie vindecată. (...) New-York nu-i grandios fiindcă au fost acolo mijloace bănești, ci, dimpotrivă s-au găsit mijloace fiindcă oameni sosiți fără cămașă pe un tărîm pustiu, înzestrați cu o putere uriașă de gîndire constructivă, cu fantezia lui Whitmann, și-au suflecat brațele și s-au pus

pe lucru." (*Gl...*, II, 306.) Ce trebuia, deci, insuflat națiunii era elanul constructiv. Îndreptate, în trecutul apropiat, în direcții funeste, energiile tineretului se cereau, numaidecît, reorientate : „Să delirăm spre cer și pentru fapte care dau fericirea, nu în ură și în inerție" (*id.*, 200). „Delirînd spre cer", pînă una-alta, el însuși, scriitorul expune, într-un articol din *Ecoul*, un adevărat proiect de reconstruire și sistematizare a capitalei (sau a oricărui alt oraș), nu altul decît cel pe care îl va atribui, în *Bietul Ioanide*, personajului central, arhitectul. Principalii constituenți ai orașului — monument de ficțiune sînt „o gară imensă", cu „o piață nemăsurată" în față, „două mari foruri", al lui Traian și al lui Decebal, o altă „piață nemăsurată", încadrată „de un pătrat de clădiri masive în stil sever", un palat comunal impunător, „două mari catedrale", plus alte cîteva asemenea construcții (*ibid.*, 126-127). Suficient de lucid pentru a-și da seama că planul nu avea șanse, chiar într-un viitor mai îndepărtat, de a fi transpus în viață întocmai, G. Călinescu propunea nu un proiect concret, ci o idee, o concepție, oferea o sugestie. „Ni se oferă, avea să scrie doar cu vreo trei luni mai tîrziu, în noiembrie 1944, prilejul de a reconstrui orașul ca o piesă unică, pe principii grandioase și artistice." (*Ibid.*, 226.) Ca un prim pas, trebuia procedat la reconstruirea Teatrului Național (se și anunțase dealtfel chiar un concurs în acel scop), și iată-l pe visător prezentînd, în Lumea, un plan (de astă dată precis), nu numai pe cale discursivă, dar și la modul nemijlocit, adică schița edificiului (*Lumea*, I, 10, 25 XI 45).

Dacă nota scrisului călinescian de pînă la Eliberare pe tema deficitului de spirit constructiv o dau tînguirea și reproșul amar, articolele din primii ani următori sînt dominate de ideea posibilității de a se trece la marea construcție imediat. Ziaristul progresist continuă să critice, dar în alt spirit, fără scepticism, ci cu convingerea că glasul îi va fi auzit. În loc de a ironiza, el lansează acum îndemnuri, chemări : „Credeți că esențialul este ca muncitorul să vîre pe gît ? Eu vreau o sală somptuoasă, cu picturi murale, din cîmpul muncii, cu mese masive, cu veselă, nu de argint, bineînțeles, dar de bună faianță (...) Ce ? Vrem o bunăstare bestială ? Astea sînt noțiuni bestial burgheze. (...) Avem nevoie de spitale pline de lumină, îngerești, în care bolnavul să uite o lună mizeriile vieții (...) Poporul are nevoie de teatre, de săli de concert, de biblioteci,

de muzee. Cum așa ? Credeți oare că meseriașul care fabrică vopselele cu ulei și pînza pentru pictori nu ține să vadă picturile lui Tizian (...) ? (*Gl...*, II, 199-200.) Cuiva, care l-ar fi invitat să meargă cu el la o petrecere, ca „să omoare timpul", Călinescu îi strigă, din coloanele *Națiunii :* „Dar îți dai tu seama cîte avem de făcut ? Avem de dărîmat orașe mizerabile și de construit altele ca lumea, (...) avem mai ales de clădit sate (...), ne trebuiesc școli, spitale, teatre, biblioteci, muzee, fabrici, tractoare, pluguri, medicamente, statui, tablouri, cărți (...)" (*Id.*, 483.) În toiul discuțiilor cu privire la edificarea Teatrului Național, dinamicul publicist, plictisit de-a auzi mereu același refren : lipsesc mijloacele materiale, clamează : „Pentru numele lui Dumnezeu (...) ! Cîte veacuri să așteptăm pînă ce un ministru de Finanțe să zică în fine : avem parale ? (...) Cum ? Nu se găsesc cîteva mii de tineri entuziaști, cîteva zeci și sute de elevi arhitecți și conducători, care, cu mistriile în mîini, sub comanda profesorilor și artiștilor noștri, să aibă rîvna și mîndria să ridice un teatru ?" (*Ibid.*, 551.) Iarăși o altă tonalitate au articolele scrise de G. Călinescu după trecerea la construirea bazelor socialismului. Scriitorul devine realmente „optimist", căci își vede visurile înfăptuite. În articolul chiar astfel intitulat (apărut în 1959), el amintește că „o dată", imaginase „un arhitect devotat regimului nostru, cam utopic, dar oricum înflăcărat de construcție, care pregătise machete pentru patru înfăptuiri arhitectonice în spirit — așa credea, cel puțin — socialist", și descrie acele machete ioanidice, arătînd implicit că arhitectul era nemulțumit de vechea înfățișare a orașelor, rezumîndu-și, de fapt, succint, propriile critici. Și încheie astfel : „Așa vorbea arhitectul și trebuie să recunoaștem că proiectele lui erau în parte extravagante sau, cum am zice, estetizante. Nu chiar atît pe cît ne închipuim. (...) Ceea ce-i curios (dar pentru noi, de fapt, care credem în socialism, e perfect inteligibil) este că visele arhitectului s-au adeverit. Unele idei sînt o realitate, altele sînt în curs de înfăptuire. (...) Privesc înfăptuirile de la Eforie și de la Vasile Roaită și-mi zic că arhitectul meu a citit bine în viitor." (*Scr...*, I, 220-221.) Într-adevăr, G. Călinescu „a citit bine în viitor" ! Viitorul devenind prezent, fostul „mizantrop" a ținut să-i fie comentatorul entuziast, adevărat cronicar și rapsod. Din perspectiva prefacerilor înnoitoare, scriitorului îi apar altfel decît

în trecut și vechile peisaje citadine, ochiul său reținînd acum cu prioritate ceea ce e frumos în orașele țării, ceea ce poate fi integrat construcțiilor monumentale. Altădată dorea demolări. Acum accentul pledoariilor se deplasează, autorul *Scrinului negru* susținînd că „ceea ce este mai strălucit într-un secol" se cade să fie trecut „fără dizarmonie într-un veac nou, păstrîndu-se aerul local inefabil". Principiul, după opinia sa, trebuie să fie acela de „a încadra vechiul în nou, a prelua moștenirea edilitară, creind mereu civilizația cea mai înaintată" (*ibid.*, 224). Nu se declară însă, desigur, nici acum în favoarea pitorescului și mai ales a falsului pitoresc, a decorației excesive, continuă să prețuiască sobrietatea, clasicul : „Economia funcțională reclamă o ordine și un contur. Dar totodată ar fi hilariantă, dacă am decora-o cu sculpturi sau cu fier forjat. Este unanim admis că frumosul arhitectural nu e din sfera picturii și a artei statuare." (*Ibid.*, 213.) Neaderînd, cu dreptate sau fără, la stilul Mincu, criticul preferă viziunea mai severă a lui Petre Antonescu. Reconsiderîndu-și, în orice caz, optica, simțitor, G. Călinescu ajunge, în anii socialismului, la încheierea că „nasc și la noi monumnete" și, organizînd repetate „călătorii de studii", cu membrii Institutului de istorie literară și folclor, comunică impresii în bună parte entuziaste asupra celor văzute pe cuprinsul țării. Scriitorul întocmește un întreg album de „portrete ale unora din orașele noastre", conceput ca un fel de posibil „ghid în atenția străinătății". „Portretele" sînt realiste, fără idealizări, însă pictorul scoate în relief ceea ce este vrednic de admirat în orașele noastre : „Iașul posedă monumente excepționale și a păstrat o frumusețe ce nu scapă ochiului fin și artist" (*ibid.*, 181). „Sibiul rămîne un burg încîntător. (...) Totul se preschimbă și întregul rămîne pe loc (...) Un colț de stradă din apropierea Mitropoliei mi s-a părut aidoma ca în epoca lui Schiller și nu ar fi fost, vizual, un scandal ca un om cu perucă să scoată capul dé la o fereastră." (*Ibid.*, 183.) „La Vidra de Jos, o biserică de lemn bate toate mărețele catedrale prin naivitatea ei" (*ibid.*, 186). Și așa mai departe. Chiar și atît de hulitul, odinioară, București e văzut cu alți ochi : „Știu că București este, din vina celor din trecut, un oraș cu multe lipsuri (...) Totuși, pentru cine privește lucrurile în esența lor și în perspectiva viitorului, el are farmecul său (...) Calitatea dominantă (...) este de a fi de un alb cretos și dulce care absoarbe soarele

fără a produce fulgerele marmurii (...) Sînt (...) în București, care e un oraș istoric, admirabile piese vechi de arhitectură, biserici albe și roșii (...) O a doua notă specifică a orașului este de a fi o imensă grădină (...) Profuziunea de flori e așa de mare în București încît, în luna iunie, noaptea, efluviile teilor, trandafirilor, iasomiilor dau iluzia de a te fi rătăcit într-un parc fără capăt..." (*Ibid.*, 172-174.)

G. Călinescu a avut „sentimentul cetății" și într-un alt sens decît cel definit în articolul intitulat astfel : într-un sens mult mai larg. În același spirit, însă. Gîndind și existența cotidiană „grecește", scriitorul a înțeles nu numai să trăiască în „cetate", să fie un citadin, ca mentalitate, dar și să participe la viața cetății. „Mizantropul" n-a fost un claustrat decît în anumite momente, provizoriu și împotriva voinței sale. În ciuda propriei afirmații, ce se dovedește a fi doar o figură de stil, G. Călinescu n-a fost, prin definiție, „bărbatul care-n singurătăți petrece". Departe s-a ținut e adevărat, de agitațiile politice, și de politică, în general, și, astfel, nu și-a pus, înainte de 1944, problemele majore, de ordin social, ale timpului, n-a manifestat interes pentru condițiile de existență ale straturilor de jos, a ignorat total mișcările revendicative și toate formele luptei celor mulți pentru o viață mai bună. Dar existența obiectivă din imediata sa apropiere n-a desconsiderat-o. Absorbit de universuri imaginare, de probleme fără directă tangență cu frămîntările la ordinea zilei, acestea nu l-au răpit cotidianului, realului palpabil, concretului în genere. Situațiile „din viață" (ca să folosim termenii puși în raport antinomic ai titlului unei rubrici din *Adevărul literar)* i-au reținut atenția (putem s-o afirmăm deschis) nu mai puțin decît cele „din cărți". Cărturarul a citit în cartea vieții cu aceeași pasiune ca în cărțile la a căror lumină și-a zidit personalitatea. Altfel cum s-ar fi putut realiza ca romancier ? Clasicul, afirmă autorul *Enigmei Otiliei*, se naște cu observația gata acumulată. E o aserțiune paradoxală, una dintre multele de acest gen, care trebuie luată, negreșit, în sensul că un scriitor preocupat de clasificarea morală posedă o predispoziție înăscută în direcția aceasta. Călinescu însuși a avut-o, cu evidență, însă numai cu ea, fără cunoașterea unor oameni concreți, e clar că n-ar fi realizat decît, cel mult, scheme caracterologice, de felul celor expuse în 1945 în *Revista Fundațiilor* sub titlul *Caracterologie*. Chiar admițînd, prin absurd, că deținea *a priori* întreaga

observație cuprinsă în romanele sale și că nu-i rămînea decît să o „exemplifice", cum ar fi putut proceda la exemplificare fără a-și culege material din realitatea ambiantă ?

Legenda unui Călinescu absent, abstras din cotidian, devorator de cărți, indiferent la ceea ce se petrece în jur, legendă acreditată în parte de către el însuși, cade, așadar. Articolele din *Adevărul literar și artistic* ni-l arată vibrînd în permanență, nu, ce e drept, de la început, la marile evenimente, dar la toate situațiile, unele, nu-i vorbă, foarte mărunte, la care se nimerește să fie martor. Scriitorul nu este nici pe departe un scriitor — cetățean, în deceniul al patrulea, dar „cronicile" sale, impropriu prezentate ca fiind ale „mizantropului" atestă o mare apetență pentru real. Profesînd, un șir de ani, critica și istoria literară, el împinge adeseori la o parte cărțile din care și-a făcut obiect de studiu, nu numai spre a se pronunța în variate probleme ale vieții culturale curente, ale școlii, mai ales, ale condiției materiale a corpului didactic, sau ale difuzării cărții, dar și pentru a-și comunica tot felul de impresii recoltate pe stradă sau suscitate de lectura gazetelor, pentru a schița „fiziologii" („provincialul", „prostălăul" ș.a.) și a investiga psihologii (inclusiv psihologii bizare, deraiate), ori pentru a emite considerații, mai mult sau mai puțin „confortabile" (vorba lui Al. Philippide), pe diverse teme de, probabil, viu interes pentru cititorii magazinului la care colaborează. Asumîndu-și, atribuții de cronicar monden, Călinescu disertează (între altele) despre feminism, despre modă, despre cinematograf, despre servitori, despre cărțile de bucate, despre „literatura veselă", despre politețe, despre „fericire și celebritate", despre nudism. Frunzărind ziarele, reține anunțuri de la „mica publicitate", în special mortuare și matrimoniale, în temeiul cărora, utilizate ca teste, formulează observații cu privire la nivelul intelectual și, în genere, la orizontul „omului de rînd" din acea vreme. O sumedenie de reflecții îi inspiră transportul în comun, mai cu seamă comportarea necivilizată și înfățișarea neigienică a taxatorilor din tramvaie. Și mai multe — stațiunile balneare. Nu-i an în care, „cronica mizantropului" (sau, înainte de aceasta, „cronica balneară") din *Adevărul literar* să nu includă cîteva articole (uneori un șir întreg) despre băile de la Techirghiol, în care sînt denunțate : inconfortul, hoția nerușinată a celor ce închiriau camere, perceperea de taxe exorbitante de către administrație, promiscuitățile de pe plaje,

snobismul vilegiaturiştilor. Critică de moravuri, critică în general, găsim nu numai în aceste articole, ci în foarte multe altele. Stiloul călinescian muşcă tot timpul, nu iartă nici o neregulă, nici o anomalie descoperită undeva de către posesorul său. Hoţia, practicată la adăpostul bădăraniei, a unui măcelar, obrăznicia încasatorilor din tramvaie, intrată în ordinea obişnuitului, insensibilitatea, proasta creştere a pasagerilor, pisălogeala vînzătorilor, inclusiv a unor librari, insolenţa şi insaţiabilitatea meseriaşilor, nesimţirea unor spectatori, la cinematograf, incontinenţa verbală a unor femei şi agresivitatea odraslelor acestora, adevăraţi „Domni Goe", în tren, venalitatea funcţionarilor de stat, sportul pentru sport, spiritul tolerant al justiţiei faţă de răufăcători — iată cîteva dintre tarele denunţate. Numeroase articole conţin foarte substanţiale elemente de observaţie morală, de studiu caracterologic bazat de contemplaţia nemijlocită, Călinescu fiind, după Caragiale şi Arghezi, alături de, între alţii, Camil Petrescu, unul dintre cei mai nemiloşi denunţători de mentalităţi detestabile din literatura română. „Rar un părinte — constată, de pildă, scriitorul, cu amărăciune — şi-a îndemnat copilul la muncă pentru glorie şi pentru promovarea marilor valori intelectuale." Burghezul român îşi voia fiul „deştept", prin aceasta înţelegînd „escroc". „Un ticălos agramat, parvenit, bine îndopat, este pentru acest burghez un *şmecher*. El nu e osîndit, ci invidiat, şi în genere strigătele de indignare ale burghezului nostru împotriva «învîrtiţilor» pornesc nu din conştiinţă morală, ci din gelozie." (*Gl...*, I, 396-7.) „Filosofia" practică a burtăverzimii române se rezuma la principiul : „Nu te canoni". Ea a convertit slavicul *trud* şi ungurescul *munka* „în verbe cu sens peiorativ : *a se munci, a se trudi,* arătînd însă predilecţie pentru vorba *lucru,* care vine de la latinescul *lucrum,* însemnînd *cîştig*" (*Gl....*, II, 482). Drept consecinţă, în lumea „bună" erau stimate nu seriozitatea, hărnicia, perseverenţa, ci isteţimea, volubilitatea (*Gl....*, I, 567) ; nu realizările efective în vreo sferă oarecare de activitate, ci „cariera" (*id.*, 536-8). Femeia (care e „termometrul unei civilizaţii") nu lua parte, la noi (e vorba, evident, „fără generalizări exagerate", de femeia burgheză), la viaţa intelectuală, ea voia doar să „trăiască", „să aibă un bărbat «bine», adică cu parale multe" (*ibid.*, 444). Principiul atît de mult trîmbiţat, la modul demagogic, „ai

carte, ai parte" funcționa, în lumea burgheză românească, invers, și intelectualul era privit cu „o doză de milă". Cine avea preocupări intelectuale se chema că „se ține de drăcii" (*ibid.*, 346-7). Ca epifenomene ale acestei mentalități proliferau snobismul, orgoliul etalării averii, obișnuința de a cheltui ostentativ și a da bacșișuri, de a merge la mare, plătind enorm, de a „conversa", obstinația de a înmagazina, în perioade de lipsuri cantități cît mai mari de provizii, spre a se putea, după aceea lăuda cu faptul de a le fi avut, rușinea de a merge pe jos, deprinderea de a se urca într-un vehicol, oricît de aglomerat, fie și pentru o singură stație, insensibilitatea la necazurile semenilor, egoismul bestial, răutatea. Uneori, scriitorul se lansează în considerații sociologice, explicînd, spre exemplu, dezinteresul pentru cultură, prin aceea că „mîncăm foarte mult" (*Gl....*, II, 418-19). Mai exact, după opinia lui (care nu era deloc eronată, dar oferea, evident, o explicație incompletă), cauza lipsei de apetit intelectual era „bogăția țării sau, mai bine zis, bogăția alimentară, pe de o parte, și sărăcia alimentară, adică subalimentațiunea, pe de alta". Ghiftuit, burghezul nu avea necesități intelectuale. „Cine mănîncă (...) cărnuri fripte și bea vin suportă cu seninătate toate problemele." Prea abundentele cărnuri „tîmpesc". Populației nevoiașe nu-i rămînea timp pentru preocupări intelectuale. Totuși le avea în mai mare măsură decît burghezimea. „Este (...) caracteristic că proletarii, adică orășenii săraci, sînt aceia care citesc cărți și reviste. Ei caută în discuția de idei și în ficțiune satisfacerea iluzorie a năzuințelor spre o viață mai bună." (*Gl...*, I, 577-9.)

Politica nu l-a interesat pe G. Călinescu, am spus-o, în durata deceniului al patrulea, deloc. Politica internă, de partid, mai precis. A persiflat doar, incidental, politicianismul burghez (*id.*, 207-8). Precipitarea evenimentelor ce aveau să ducă la declanșarea celui de al doilea război mondial l-a zmuls însă din indiferentism. Încă în 1935, apoi în anul următor, la „Cronica mizantropului" apar articole privitoare la invadarea de către Italia fascistă a Abisiniei vrednice de semnătura celui mai competent comentator progresist de politică externă. Declarîndu-se „cu totul în afara chestiunii", dar adăugînd că „tocmai de aceea" se consideră în măsură „de a urmări evenimentele (...) în deplină libertate de spirit", Aristarc își exprimă, în unul dintre primele comentarii, stupoarea de a ve-

dea cum „într-o anume presă a noastră", cea de dreapta, se înțelege, situația frontului era prezentată în vădită neconcordanță cu realitatea. „Cum ? — se întreabă. — Nu e destul că noi avem o cenzură internă, care ne obligă să ignorăm unele lucruri, ne mai trebuie acum o cenzură neoficială pentru știrile din afară ?" Ziarele promussoliniene pretindeau anume că invadatorii obțineau succese peste succese, că înaintau mereu. Notînd aceasta, Aristarc face următoarea observație : „O întrebare firească se pune. De cîte ori vor italienii să cucerească Abisinia, fiindcă după atîta înaintare trebuie să fi ajuns în Africa de sud, și cu cine mai luptă, dacă toată armata abisiniană s-a predat ?" (*Ibid.*, 315.) Lucrurile stăteau cu totul altfel, dezvăluie comentatorul, în baza chiar a comunicatelor oficiale italiene — și conchide : „Rugăm dar gazetele românești să nu facă exces de zel și să nu ocupe Abisinia înaintea italienilor și mai cu seamă să nu mai vestească cu titluri mari : «Ofensiva italiană a început», deasupra unui text care spune : «Se crede că italienii vor începe în curînd ofensiva generală.»» (*Ib.*, 316.) Articolul imediat următor, *Abisinia, țară barbară*, e magistral și dovedește o capacitate de analiză politică remarcabilă. Presa românească fascistă și profascistă se arată „entuziasmată de măcelărirea abisinienilor, în numele marii forțe civilizatoare a Europei". O asemenea justificare a agresiunii, observă Călinescu, „se întîmplă să fie primejdioasă și în orice caz inoportună". Potrivit tezei fasciste, Abisinia era o țară barbară, deci trebuia ocupată. Combătînd-o, cronicarul scrie : „Întîi de toate, Abisinia nu e barbară, ci numai arhaică. Sclavia e un lucru detestabil, însă istoricește un rău relativ. (...) această calamitate nu e mai odioasă decît sclavia milioanelor de șomeri ai Europei civilizate." Dar teza amintită este odioasă nu doar prin referința concretă, ci chiar în principiul ei. „Dacă s-ar afla în jurul nostru o țară atît de tare încît să ne poată cuceri, ea ar declara desigur că noi sîntem niște barbari, care ne hrănim cu mămăligă, și că datoria ei este să ne pună sub interdicție." Analizînd riguros, scriitorul își creează *eo ipso* posibilitatea de-a aprecia clar, și de a prevedea. Zilele colonismului, vestește el, erau numărate. Popoarele mai puteau fi înrobite, însă „fără durată". Noi înșine „am fost călcați", sub cuvînt că eram înapoiați, „veacuri întregi", pînă ce învinuirea însăși de înapoiere „ne-a hrănit", dîndu-ne forța de a sfărîma jugul. „Așa se va întîmpla și cu Abisinia. Cucerită, ea

va deveni o națiune conștientă de sine, care, luminată de cultura Italiei, se va ridica curînd împotriva ei." Așa se va întîmpla cu toate țările subjugate : „Națiile mai pot păstra o vreme coloniile, întrucît barbarii mai au nevoie de învățători. nu se mai pot cuceri însă colonii noi (...) (...) spectacolul colonial e pe sfîrșite, și nu se știe dacă Abisinia nu va fi tocmai începutul sfîrșitului (...)". Memorabil este și finalul articolului : „Italia ne este simpatică, dar cauza ei este ingrată. Abia eliberată ea însăși din jugul străin, ea însăși țară a sclaviei latifundiare și fasciste, trebuie să lupte pentru eliberarea, zice ea, pentru înjugarea, zicem noi, a unei națiii fără ghete, dar străvechi și creștine." (*Ibid.*, 317-318.) În același stil, la fel de scînteietor, sînt și celelalte comentarii. În unul din ele, cronicarul, înregistrînd faptul că presa fascistă și fascizantă „tremură de indignare" pentru că „barbarii abisinieni au prins un aviator italian și au împodobit cu capul lui un par", califică respectivul act ca fiind expresia unei mînii legitime : „...Vitejii italieni au bombardat și barbarele spitale, ciuntind nu numai pe abisinieni, dar și pe europenii sălbatici care au îndrăznit să primejduiască cauza civilizației, dînd Etiopiei asistență sanitară. Un lucru însă par a nu înțelege vitejii italieni. Că ura abisinienilor împotriva acestor aparate care se cheamă aeroplane și care-i măcelăresc de sus e un proces sufletesc firesc. După ce a bombardat cu multă vitejie spitalele și a ras din zbor capetele unor coloane, un viteaz aviator italian trebuie să se aștepte, în cazul cînd e prins, nu numai să fie decapitat, dar prăjit la foc scăzut și dat de mîncare leilor Negusului." (*Ibid.*, 334-335.) Un alt articol se încheie astfel : „Ducele vrea să facă drumuri și spitale în Abisinia. Dar de ce să le facă ? De cînd legea aceasta a binelui cu sila ? În fond, Italia vrea să răpească abisinienilor independența. Pot fi ele drumurile și spitalele italiene oricît de civilizate, cel mai dulce bun din lume rămîne tot libertatea. Deocamdată Italia nu face spitale în Abisinia, ci bombardează spitalele din aeroplane, ceea ce poate da barbarilor africani o oarecare idee despre binefacerile civilizației europene." (*Ibid.*, 325.) După înrobirea Abisiniei, învățatul se abține, timp de doi ani și mai bine, de a comenta evenimente istorice contemporane. Pînă în 1939. O notă înserată în *Jurnalul literar*, ca anexă la articolul *Avem un program* (nr. 13, 26 III 39), rezumă poziția semnatarului, lapidar și memorabil : „Stăm în turnul de fildeș al artei pure atîta vreme cît patria

e în siguranță. Dar dacă norii se vor apropia de noi, ne vom coborî din turn și vom face artă cu tendință (...) Dispreţuim profund pe scriitorii fără instinct național. Nici un mare creator (Dante, Victor Hugo, Eminescu) nu s-a rușinat să fie patriot. Fără o Românie independentă nu poate exista literatura română." Ceea ce *Jurnalul literar* a promovat efectiv nu e „artă cu tendință", însă directorul publicației a tipărit în paginile ei articole proprii profund angajate, chiar dacă nu la fel de virulent antifasciste ca acele prilejuite de invadarea Etiopiei. Aristarc recapitulează momentele tragice din istoria Poloniei, expune, dialogic, argumentele german și polonez în problema Danzigului sau, împrumutînd maniera lui Swift, denunță militarismul prusac și tendințele expansioniste ale Germaniei lui Hitler. „...Frigmania era o țară puternică, foarte populată și, *mutatis mutandis*, industrială. Bovenia era o țărișoară vecină, aproape fără nici o însemnătate politică. Nenorocirea Boveniei (...) este că în vreme ce Frigmania avea păşunile cele mai sterpe din lume pentru un popor iubitor de lapte și derivatele sale, Bovenia era acoperită cu o prea frumoasă iarbă. (...) Paşnica clătinare de cozi a vacilor Boveniei irită în cele din urmă pe vecinii cu vaci slabe." Frigmanii încep să facă vecinilor șicane, le caută noduri în papură, le aduc tot soiul de acuzații, pentru ca în cele din urmă să găsească un pretext pentru a tăbărî asupra lor : „În scopul de a se controla executarea tratatului, un observator fu trimis la Grapa, să protejeze pe un frigman. Însă cum frigmanul avea coama foarte abundentă și nu purta pălărie pe cap, a doua zi chiar după intrarea în vigoare a tratatului, vîntul boven suflă în capul lui. Părul frigmanului fiind clătinat, frigmanii ocupară numaidecît toată Bovenia." (*Gl...*, I, 345-7.)

Observator și comentator (cu intermitențe) al evenimentelor pînă la 23 august 1944, scriitorul devine, imediat după aceea, un militant pe tărîm civic, dintre cei mai activi. Considerînd „lipsă de spirit civic" a sta deoparte, „acum, la începutul noii ere democratice", Călinescu, se angajează, ca director al ziarului *Tribuna poporului*, într-o acțiune publicistică menită a trezi în toți românii de bună-credință „mîndria de a reprezenta o unitate plană, poporul", a-i învăța „satisfacțiile vieții active și pline de gînduri, civilizația înaltă, confortul, monumentalul și frumosul, înfrățirea și libertatea, comandamentele Patriei" *(Gl....*, II, 140-141). Aceeași acțiune

o va continua, cu obiective mai bine precizate, la *Națiunea*, cotidian scris pentru „păturile mijlocii („intelectuali, preoți, profesori, medici, ingineri, arhitecți, negustori, meseriași etc."), cărora colectivul redacțional, în frunte cu directorul, își propune să le explice sensul diverselor măsuri luate de guvernul instaurat la 6 martie 1945, să le faciliteze înțelegerea evenimentelor desfășurate pe plan intern și internațional, să le orienteze, în genere, conștiințele, cu tact, în consonanță cu imperativele uriașelor prefaceri istorice în curs. „A învăța pe cetățean — scrie Călinescu, în primul număr al *Națiunii* — să se elibereze de pasiunile nocive, de a fi serios în fața problemei, de a accepta disputa și analiza cu hotărîrea de a primi consecința strict logică, asta-i rostul ziaristicii de azi." *(Id.*, 293.) Programul cotidianului nu excludea criticarea unor măsuri guvernamentale, dar își impunea să o facă, și a făcut-o, cu consecvență, în spirit constructiv. La realizarea tuturor obiectivelor gazetei, directorul și-a asumat partea leului. Aproape zi de zi, de la primul pînă la ultimul număr al *Națiunii*, timp de trei ani, G. Călinescu și-a expus, în articolul de fond, păreri, atitudini în cele mai diverse probleme ale acelei atît de complexe etape istorice. Ziarist în accepția plenară a termenului, militant, de pe poziții bine precizate, în serviciul democrației populare, el a dovedit cu prisosință că nu aruncase vorbe în vînt atunci cînd, în articolul-manifest din întîiul număr al *Tribunei poporului*, afirmase că nu aparține „categoriei de oameni socotiți pe nedrept a pluti cu capul prin nori" (*ibid.*, 140). Angrenat în realități, exploratorul *Universului poeziei* ia în dezbatere fapte dintre cele mai concret materiale, mai prozaic-cotidiene, cu o competență în materie vrednică dacă nu de un economist sau sociolog de profesie, în orice caz de un bun comentator sau reporter familiarizat cu problemele de tot felul imediate. Chestiuni politice, economice, administrative, organizatorice, urbanistice, edilitare, probleme ale satului și ale orașului, ale țărănimii și ale intelectualității, ale diferitelor alte „pături mijlocii", ale tineretului, ale femeilor, ale școlii, ale culturii — nimic, sau aproape nimic, din ceea ce preocupa opinia publică în anii 1946-1949 nu a rămas în afara tematicii editorialelor călinesciene. Directorul *Națiunii* scrie despre aprovizionare (mai ales despre cea alimentară), despre economate, despre salarii, prețuri, scumpete, puterea de cumpărare, inflație, despre proprietari și chiriași,

despre stabilizarea monetară, combate specula, evaziunea fiscală — acestea sînt doar cîteva dintre obiective —, și nu se limitează la constatări, la impresii, ci analizează, discută, polemizează, propune soluții. Articolele de acest gen sînt marcate de considerații sociologice, de judecăți întemeiate pe noțiuni (chiar dacă nu științific formulate) de economie politică, de psihologie socială. Luînd, bunăoară, ca pretext zvonul că aveau să fie scumpite biletele de tramvai, jurnalistul cugetă „ce mari efecte au micile sporuri la lucrurile în aparență ieftine și de primă trebuință". În temeiul unei „economii politice *sui-generis*", „negustorul simplu stabilește prețurile luînd ca puncte de plecare anume elemente : petrolul, sarea, produsele regiei". Dacă prețul unei cutii de chibrituri sporește cu un leu, automat crește cu 10 lei prețul laptelui. „Zadarnic i-ai demonstra că un spor de un leu nu îndreptățește modificarea radicală a scării mercuriale. El va susține cu tărie : Scumpesc și eu, căci s-au scumpit chibriturile." Din reflecție în reflecție, articolul ajunge la problema raporturilor dintre preț, salar și profit. Soluția rațională a contradicțiilor inerente acestor raporturi era, după Călinescu, în condițiile proprii momentului de imediat după război, aceasta : „Ridicarea de salarii trebuie suportată de beneficiile capitalului, fără anularea prin aceasta a ideii de cîștig, iar cifra de afaceri urmează a fi menținută prin sporirea producției și îmbunătățirea ei" (*ibid.*, 163-164). Cu prilejul unei sporiri a salariilor, ziaristul denunță „o proastă socoteală" a negustorilor : aceea de a ridica prețurile, astfel încît mărfurile să devină inaccesibile cumpărătorilor și, în consecință, să rămînă în prăvălii. „Ei bine, scrie el, nu e de-ajuns ca negustorul să vîndă scump la o lună o dată, să se poată ține pe picioare, datoria lui este de a face să circule multă marfă, pentru a stimula producția, a ocupa brațele de muncă și a pune în mișcare întreg aparatul economic. Puțina marfă scumpă în locul mărfii abundente și accesibile este semnul unui periculos punct mort." (*Ibid.*, 447.) Cumpărarea cîtorva ouă îi prilejuiește dezvoltarea unor observații în legătură cu furnizorii materiei prime agro-alimentare. Aceștia, remarcă ziaristul, cu perspicacitate (în 1947), nu aparțin uneia și aceleiași categorii economico-sociale. „Între țăran și țăran e, uneori deosebirea ca de la cer la pămînt. Unul abia are puțin pămînt cu care să-și țină traiul și o duce tot într-o muncă, altul e un mic moșier, iar pe la munte, cîteodată, un veritabil

latifundiar." (*Ibid.*, 661.) Interesantă (spre a mai da un ultim exemplu) este explicația oferită de Călinescu servilismului arătat de către anumiți inși din straturi de jos celor aflați pe o treaptă socială superioară. „...La noi — citim în articolul *Voluptatea de a robi* — mica burghezie n-a existat decît larvar, căci meseriașul era, ca și țăranul, o piesă de inventar din curtea boierului, o slugă." „Liberalismul, în faza lui inițială, a „slobozit pe micul industriaș" și, atrăgînd și alte elemente, a accelerat formarea micii burghezii. Decît că, negăsind „nici pe departe organizarea profesională și protecția de care se bucura un cetățean de burg medieval", respectivul „mic industriaș" „a ieșit din curtea boierului numai în aparență, spre a reintra în ea ca om liber". Cît privește partidele politice, acestea „fie că au îmbrățișat inițial cauza micului burghez orășenesc ori a micului burghez sătesc, s-au prefăcut repede în exponente ale marelui capital urban ori rural". Ca urmare, micul burghez „nu a ajuns încă în deplina posesie a libertății morale". Asupra lui apasă încă „feudalismul recent", legîndu-l de trecut „cu un lanț invizibil". Scopul acțiunii educative exercitate de Partidul Național-Popular, inclusiv prin *Națiunea*, în rîndurile „păturilor mijlocii" era tocmai acela de a le elibera de servitutea spirituală, de a le insufla „simțul demnității", întemeind astfel „solidaritatea mîndră a oamenilor care gîndesc și muncesc" (*ibid.*, 312-314). Luîndu-și, nu de puține ori, el însuși sarcina de a instrui cititorii (instruirea fiind primul pas spre formarea conștiinței cetățenești), Călinescu predă, din spațiul ce și-l rezervă în prima pagină a *Națiunii*, lecții de istorie, de civism, de politologie, de filosofie practică, de istorie literară (*Eminescu și clasele pozitive, Eminescu și clasa de mijloc, 14 iulie 1789, Ce sînt „păturile mijlocii", 11 februarie, 9 iunie 1848-1948, Materialism și idealism, Educație, instrucție și cultură, Forța conducătoare* ș.a.), compune, se poate zice, un veritabil nou *Manual al bunului român*, în același spirit ca scrierea lui Bălcescu.

Considerații teoretice nu apar în scrisul călinescian de factură publicistică doar incidental, doar suscitate spontan de vreun fapt pasager oarecare ; ele formează tema însăși a unor articole sau a unor conferințe, publicate în gazetă, după ce au fost rostite, precum (dintre cele din primii ani postbelici) aceea ținută la 6 decembrie 1944 sub egida Uniunii patrioților : *Rasă, rasism și literatură*. Conferința expune, pe tema dată,

cu mare brio intelectual, cu o vervă asociativă, disociativă și speculativă orgiastică, considerații bazate pe „cunoștințe elementare, confirmate de bunul simț", ideea fiind că rasele există, dar nu și o ierarhie rasială obiectivă, și că, prin urmare, rasismul este o ideologie demențială. Incitante sînt aplicațiile, îndeosebi (desigur) aplicațiile românești. „Noi românii — zice conferențiarul — reprezentăm o unitate rasială, adică o stabilitate, ieșită din colaborarea multor izvoare. De aceea, eu cred că sîntem un popor superior, dotat cu daruri excepționale ce n-au nevoie decît de timp pentru a se releva în lume." Dintre acele „daruri", vorbitorul menționează cîteva. „O fibră veche autohtonă" i-ar face pe români „difidenți, iubitori de adăpostul alpestru", refractari la civilizația urbană, doritori să rămînă „rurali și pastorali". Teza (formulată și în *Istoria literaturii române)* este, evident, mai mult decît discutabilă. Din această pretinsă particularitate ar emana „mutenia impenetrabilă", simțul valorii cuvintelor și grija de a nu le risipi inutil. „Atît de sobru este organul vorbirii încît țăranca română și-l acoperă cu basmaua." În vorbire, „țăranul nostru are spiritul chinezesc, adesea fuge de orice invenție personală. El se exprimă aforistic, fără nici o invenție." Propriu românilor ar fi, pe de altă parte, „spiritul administrativ", moștenit, probabil, de la romani. „În cele mai grele vremuri, poporul român n-a pierdut din mîini stăpînirea de sine și și-a păstrat cu înțelepciune instituțiile statale. Alte țări au dispărut și au renăscut, domnii români și guvernele române au existat fără întrerupere istorică." O altă însușire, de sursă elenă și bizantină, ar fi o „înțelegere acută a situațiilor, un simț politic excepțional". Nu e vorba de o simplă resuscitare, prin noi, a unei dexterități avute cîndva de alții. Preluînd-o, românii au modelat-o în conformitate cu firea lor adîncă. „Bizantinii erau versatili, tristețea noastră geografică a ponderat această agilitate a spiritului și a făcut-o însușire solidă." „Simțul politic" românesc e slujit de o vie inteligență. „Sîntem, poate, dintre cele mai inteligente popoare, capabili de a gîndi dialectic, adică de a înțelege și teza și antiteza. Ajungem la concluzii fără elaborație. Asta poate să pară acum un cusur, cîtă vreme nu sîntem în stare și de efortul constructiv, în fond, rămîne însușire" (*Ibid.*, 182-183).

Global considerată, publicistica de după 1944 (parțial și cea anterioară) a lui G. Călinescu este a unui gînditor, și ra-

portarea, *mutatis mutandis*, la cea eminesciană apare posibilă. Asemenea lui Eminescu, dar de pe cu totul alte poziții, biograful și exegetul poetului național a profesat ziaristica de idei, nutrită de o vastă și multilaterală informație, plină de cele mai variate referințe : sociologice, economice, psihologice, filosofice, literare, artistice, blindată de date istorice. Prin această din urmă caracteristică, precum și prin ardența stilului dealtfel, ea aduce aminte și de publicistica lui N. Iorga. Articolele politice călinesciene compun o Operă. În spațiul lor se poate urmări înlănțuirea unui sistem de idei, desfășurarea unei concepții. Firul roșu al gîndirii scriitorului e convingerea că locul intelectualilor, în noua societate, nu poate fi decît alături de muncitorii cu brațele. Cum nu toți înțelegeau aceasta, Călinescu își asumă sarcina de a-i lumina, de a-i ajuta să-și cunoască interesele. Țara înaintînd ireversibil spre un tip de organizare economico-socială în virtutea căreia producătorii de bunuri materiale urmau să fie și singurii proprietari ai acestora, diriguitorii societății, nu încăpea discuție că intelectualii se găseau în situația de a-și da concursul, cu toate puterile spiritului lor, la făurirea noilor structuri, la crearea culturii noi, în caz contrar nerămînîndu-le decît să-și anuleze propria condiție, boicotarea creației istorice echivalînd cu autoanularea. Lozinca „Intelectuali de tot felul, uniți-vă", lansată printr-un articol din *Tribuna poporului*, chiar din titlu, era din punctul de vedere al emițătorului, preludiul unor insistențe, repetate chemări adresate oamenilor de carte de a se strînge în jurul muncitorimii organizate. Chemări argumentate, validate pe calea demonstrației logice și a incursiunii istorice ! „Procesul de reevaluare proprie. pe care l-a făcut burghezia față de aristocrație — scrie Călinescu, în septembrie 1944 — l-a continuat în mod firesc încă de mult muncitorul manual față de burghezie. Pentru ce munca instalatorului să fie inferioară muncii vînzătorului de pînză sau a funcționarului ? (...) Cînd a dispărut diferența de clasă între aristocrat și burghez, de ce n-ar dispare și cea din urmă între burghez și proletar ?" Altădată, continuă directorul *Tribunei poporului*, artistul „era un proletar cumulînd în el însușirile intelectualului și artistului [în text : „artistul] cu acelea ale lucrătorului manual". Separate, cu timpul, cele două „aspecte" trebuiau „reîmpreunate". Desigur, diferențele nu aveau să dispară, cu una, cu două, și chiar dispărînd, oamenii tot se vor deosebi unii de

alții „prin calitatea sufletului", „dar asta nu implică o inegalitate de tratament". Era, evident, utopic a visa „mase de indivizi excepționali", însă „mulțimi hrănite mulțumitor, respectate, educate" puteau și trebuiau să existe. Indicii, elocvente, ale devansării pe plan cultural a burgheziei de către oamenii muncii existau încă de pe atunci : „Lucrătorii nu citesc pe Kant, dar totuși citesc mai multe cărți decît «domnul» și «doamna»" (*ibid.*, 143-144.) Redactate într-o vreme cînd nu puțini erau încă sclavii orgoliilor absurde și ai prejudecăților, aceste rînduri sînt gîndite într-un fel care să excludă posibilitatea ca unii dintre oamenii de cultură ce le vor fi citit să se simtă în vreun fel diminuați. Curînd însă, Călinescu începe să vorbească mai frust, afirmînd că „nu există decît o singură muncitorime", în care include și pe cei a căror forță de muncă rezidă în „lumina creierului" (*ibid.*, 203), că „muncitorul cu brațul și muncitorul cu creierul sînt rude strînse" (*ibid.*, 403). că, în consecință, „muncitorii manuali și muncitorii intelectuali trebuie să meargă cot la cot, împreună", „fără ierarhii" (*ibid.*, 475). Unirea intelectualilor cu muncitorii manuali implica, evident, îndepărtarea acestora din urmă de paraziții muncii altora. „Ce înrudire este între noi din această clasă de mijloc, care, cu mîinile pline de cerneală, ciocănim slova pe nicovala noastră, care e masa, și leneșul trăind din tăierea cu foarfecele a cupoanelor acțiunilor sale ?" (*Ibid.*, 336-337.) Răspunsul e conținut în întrebare : nici una. În schimb, totul îl apropie pe cărturar, profesional, de acei ce muncesc în uzine, pe șantiere, în adîncul pămîntului : „degetele mele sînt pline de cerneală, ale minerului sînt pline de cărbune, doar asta e deosebirea. Și unul și altul asudăm în urma unui contract de muncă." (*Ibid.*, 643.) Așa fiind, „între muncitor și intelectual nu trebuie să se mai vadă două clase deosebite, una dotată cu mîini zdravene și alta cu minte pătrunzătoare, ci o singură armată a muncii, în care numai gesturile sînt deosebite" (*ibid.*, 755). Teoretic, această din urmă afirmație necesită, desigur, ca și altele, analoage, unele nuanțări, însă concluzia trasă din propriile raționamente, în momentul opțiunii decisive, de către purtătorul de cuvînt în coloanele *Națiunii* al intelectualității democratice este cea impusă de realitatea istorică obiectivă : „Noi, ca pături mijlocii, nu vom susține interesele noastre în contra Partidului Unic Muncitoresc, ci alături de el, întrucît prin eliminarea factorului exploatator nu

mai există decît un singur efort al muncii, cu trei aplicații deosebite" (*ibid.*, 746). Era nu numai de datoria, dar și în interesul intelectualității „să se alăture cu toată vigoarea luptei proletariatului", savantul, poetul, dramaturgul fiind „un proletar", un membru al societății, care, „trăind din munca lui", nu avea nici un temei de a se solidariza cu „clasa moșierilor sau a capitaliștilor" (*Texte...*, 142). Alinierea unui intelectual nu era, firește, o treabă foarte ușoară, admite Călinescu, dat fiind că el „nu are numai să îmbrățișeze o ideologie, ci și să lichideze o altă ideologie", dar, în contextul mutațiilor determinate de trecerea la socialism, „sarcina ce se pune (...) membrilor Partidului Național-Popular este de a înțelege, după o perioadă de pregătire doctrinară, că n-ajunge numai a privi cu simpatie lupta muncitorimii pentru construirea socialismului și lichidarea dușmanului, ci și a recunoaște hegemonia acestei clase și rolul conducător al partidului muncitoresc, singurul apt de a realiza această sarcină istorică" (*id.*, 149). Dînd exemplu personal, scriitorul a sprijinit în permanență, din primul moment, opera de redresare a țării, de restructurare a societății, înfăptuită de forțele progresiste și revoluționare, sub conducerea Partidului Comunist Român. N-a fost moment politic de seamă la care să nu fi participat, n-a fost campanie de anvergură pe care să n-o fi sprijinit. Directorul *Națiunii* asistă la procesul primului lot de criminali de război și își notează impresiile pe spații întinse de ziar, sprijină cu înfocare guvernul în timpul campaniei electorale din 1946, participă activ, ca deputat la lucrările parlamentului rezultat din primele alegeri postbelice, polemizează aprig cu partidele „istorice", combate cu îndîrjire specula, comentează și explică măsurile guvernamentale de orice natură, în fine, ia parte ca invitat la Congresul de unificare a P.C.R. și P.S.D. și salută cu entuziasm crearea Partidului Muncitoresc Român. Întreaga sa publicistică politică e a unui ostaș disciplinat din „marea armată a muncii". Cum combate ? În parte s-a văzut. Înainte de toate, se străduiește să contribuie la sporirea, și cantitativă și calitativă, a efectivului forței de luptă. Concomitent, lovește în adversar. Cu ce arme ? Detestînd polemica joasă, pamfletul vulgar, principiul său este menținerea pe tărîmul principiilor, abținerea de la atacuri îndreptate împotriva persoanelor ca persoane : „Noi combatem, nu insultăm" (*Gl....*, II, 603). „Inimicițiile noastre sînt numai de idei și sînt susținute

numai pe calea ideilor." (*Id.*, 602.) Oricît de diametral opuse le-ar fi convingerile, Călinescu adoptă față de acei cu care se războiește atitudini civilizate și chiar într-un fel, respectuoase. „În stil — zice despre sine însuși, în *Autofișa* din nr. 500 — îi repugnă limbajul crud și cînd e convins că trebuie să înfigă sabia în adversar, își scoate măcar pălăria." (*Ibid.*, 675.) Imaginea mai fusese folosită odată : acuzînd pe liberalii tătărescieni de duplicitate, polemistul declarase a avea mai multă considerație pentru brătieniști întrucît ei nu încercau să treacă drept altceva decît ceea ce erau : „Îi vom combate și-i vom spulbera, cu un salut, totuși, din pălărie, pentru că au curajul de a se face azi campionii capitalului mare" (*ibid.*, 664). Undeva, militantul vorbește de „tinerii săi amici adversari" (*ib.*, 601). Asemenea... intelectualisme nu exclud seriozitatea angajării politice, intransigența combativității, inclemența ideologică. „Academic" prin vocabular, stilul călinescian polemic e de o corosivitate substanțială necenzurată, iar direcția atacurilor e fără echivoc. Încă o dată : Călinescu nu atacă niciodată persoane ca atare, ci idei, principii, poziții ideologico-politice de clasă și de grupare socială, și este impresionant a constata că acest virtuoz al jocurilor intelectuale analizează fapte dintr-o zonă a realului, pe care pînă atunci nu o frecventase, cu o luciditate de expert, cu o înțelegere a mecanismelor vieții politice perfectă, cu o putere, uneori, de pătrundere în esența fenomenelor (și mai ales a epifenomenelor) aproape marxistă. Terminologia e cîteodată improprie, chiar naivă, unele aserțiuni trădează alunecări spre gîndirea idealistă, dar în general, pornind de la fapte foarte precise, adesea foarte particulare, scriitorul, corelîndu-le, confruntîndu-le, stabilind analogii cu situații din alte timpuri și din alte țări, ajunge la concluzii foarte apropiate și chiar identice cu acelea pe care le trage azi, examinînd aceleași realități, istoricul de orientare materialist-istorică. Iată o caracterizare a burgheziei românești în agonie, cuprinsă în articolul *Avariție*, apărut în *Națiunea*, la 5 decembrie 1947. Înregistrînd încetarea apariției *Liberalului*, comentatorul atrage atenția că ziarul „n-a fost suspendat, ci a murit pur și simplu de inaniție și de avariție". Patronii „și-au concediat jurnaliștii tineri, care pînă mai ieri făceau atîta caz de era liberală și de atențiunea ei pentru litere" de îndată ce „vînzarea s-a îm-

puținat și fondurile bancare s-au retras". „Ideea unui sacrificiu bănesc lunar nu le-a trecut prin cap lungi-latifundiarilor noștri." Ce demonstra respectivul fapt ? Nimic altceva decît că, decrepită, burghezia românească nu mai era în stare de nimic, nici măcar să moară cît de cît (din punctul ei de vedere) onorabil. „Imediat — scrie polemistul — te întrebi : ce soi de capitaliști sînt ăștia ? Foarte bine, speța lor nu-mi place, dar ei, din punctul lor de vedere, ar trebui să se apere ca niște lupi încolțiți. Dacă ei cred în principiul lor de clasă, atunci să lupte. Îi vom birui, nici vorbă cu mai mult merit. Însă, vai, capitaliștii noștri sînt de un soi cu totul meschin. Sîntem departe de aventurierii americani, de marii feudali ai banului, care cu biciul poleit al salariilor ridică zgîrie-nori și fac o civilizație strîmbă, dar totuși civilizație." Va veni, probabil, continuă Călinescu, o vreme cînd muncitorii, nemaitolerînd stările de lucruri nedrepte, vor prelua „fondurile patronilor", socializîndu-le, și „vor avea ce socializa". Căci capitaliștii de acolo, avînd „imaginație", făcuseră și făceau ceva. Pe cînd ai noștri... „Ai noștri, vai de capul lor ! Ai noștri sînt niște uzurieri, niște închirietori de apartamente, un fel de babe împrumutînd pe amanet sau dînd odăi mobilate, ca eroinele bătrîne ale lui Dostoievski." (*Ibid.*, 677-678.) Menite nu atît să explice un proces istoric cît să stigmatizeze un adversar, observațiile se aplică, evident, doar unor fracțiuni ale burgheziei românești, căci au existat și capitaliști care au opus ofensivei forțelor revoluționare o rezistență îndîrjită. Dar iată o altă analiză, efectuată la o temperatură pasională adecvată cercetării, perfect obiectivă. În ce constă, se întreabă jurnalistul, în articolul *Concepția roatei*, „instinctul burghez" ? În loc de a dezvolta considerații abstracte, el evocă în continuare situații edificatoare atît din imediata apropiere cît și din trecutul istoric național. Se observă, notează Călinescu, la lumea burgheză „o mare rușine de a se găsi în inferioritate economică" sau, mai corect spus, „de a fi considerată într-o asemenea situație". Lamentîndu-se că o duce greu, burghezul o face în așa fel încît să fie, nu compătimit, adică disprețuit, ci, din contră, invidiat, ceea ce el prezintă ca mizerie fiind, de fapt. lux. Cei crezuți, cu temei sau fără, mai bine aranjați îi provoacă burghezului „o invidie neacoperită, brutală", căci el nu condamnă „averea disproporțională" ca atare, ci este doar furios că n-o are. „În fond, așadar, burghezia se fundează pe inegalitatea

economică, pe privilegiul conferit de ban, pe ruşinea de a fi clasificat la un indice inferior, pe setea de ascendent". O asemenea stare de spirit o reedita pe aceea a aristocraţiei din secolul trecut, mai apoi a aristocraţiei de promoţie recentă. „Acum un veac, — aminteşte scriitorul, reluînd o observaţie din *Istoria literaturii române* — boierimea măruntă (pitărime, serdărime etc.) era cea mai focoasă apărătoare a privilegiilor şi cea mai reacţionară, fiindcă, firesc, se temea să nu piardă nişte privilegii tocmai cînd le simţise gustul." Plecînd de la asemenea constatări, teoreticianul Partidului Naţional-Popular articulează foarte noi, la data respectivă, reflecţii asupra mentalităţii unei părţi a ţărănimii împroprietărite în 1945, mentalitate generată de starea ei economică. „...Foarte mulţi nu înţeleg revoluţia agrară ca o înfrîngere a exploatării, ci ca o întoarcere a roatei. Ieri erai tu şi azi sînt eu. În Ardeal, săteanul care capătă slujbă devine «domn», dincoace se «boiereşte». Se poate naşte astfel o burghezie rurală, întemeiată pe instinctul de ascendent economic. Cîţiva vor să aibă din ce în ce mai mult pămînt, devenind de fapt nişte mici moşieri, exploatînd la rîndu-le sărăcimea, mai aprig decît în trecut, pentru că instinctul e proaspăt". Aşa stînd lucrurile, „«Noi vrem pămînt !» este o strigare progresistă, dacă se înţelege în felul acesta : «vrem pămînt ca să muncim liberi de exploatatori». Dar dacă strigarea e înţeleasă aşa : «Vrem şi noi moşie, vrem să fim şi noi, după atîta suferinţă, boieri şi stăpîni de slugi», atunci e o aberaţie." Desigur, îşi încheie Călinescu articolul, un asemenea apetit nu mai putea fi satisfăcut, la noi, înlăturate fiind „condiţiile materiale ale exploatării". Cum însă „în unii din vechii exploataţi stăruie imaginea burgheză a inegalităţii, mirajul trecerii de la bordei la conacul boieresc", respectivii trebuiau „lămuriţi". „Democraţia populară înseamnă (..) naţionalizarea uneltelor de muncă, nu reîmpărţirea lor, prin rotaţie." (Ibid., 803-805.) Cu o logică strînsă a democraţiei „spulberă" directorul *Naţiunii* ideologia însăşi, mai exact spus : fărîmele de ideologie politică a partidelor reacţionare. Procedeul curent e reducerea tezelor adversarului la absurd. În toiul campaniei electorale din 1946, naţional-ţărăniştii, care se împotriviseră, în 1945, reformei agrare, făceau tapaj pe tema mizeriei ţărănimii. Luînd act de acest „clişeu propagandistic", Călinescu răspunde : „Apoi să ne dea voie *Dreptatea !* Cunoaştem şi noi necazurile noastre ale tuturor, ale ţăranilor

îndeosebi, pe care i-a atins seceta. Ar putea cineva să încerce o critică în sensul că guvernul n-a făcut destul, fără ca asta să însemne că critica ar fi îndreptățită. Dar ar fi cel puțin un clișeu electoral posibil. Însă a susține că regimul care a făcut reforma agrară a sărăcit pe țărani, dîndu-le pămînt de la moșieri este prea de tot (...). Ar fi de tot hazul ca țăranii care au căpătat pămînt să se scoale revoltați de împroprietărire și să refuze indignați ajutorul oferit de stat, aclamînd pe moșierii țărăniști care voiesc să-i aprovizioneze." *(Ibid.*, 834-835.) Altădată, comentînd reacția ziarelor *Liberalul* și *Dreptatea* la măsurile guvernamentale de reprimare a speculei, ziaristul progresist scrie : „Ce atitudine iau *Dreptatea* și *Liberalul*, ca organe ale partidelor N. T. și N. L., în chestiunea represiunii speculei ? Ce atitudine să ia decît aceea de a combate represiunea și a îndreptăți specula, deși pe de altă parte, pun în sarcina guvernului starea în care se află piața economică. Adică, țipă că moare omul, că nu găsește doftor să-i dea o mînă de ajutor și cînd vine unul să întindă bolnavului un pahar cu apă, strigă că se face crimă, fiindcă trebuie lăsată natura să lucreze de la sine." Căci teoria opoziției în materie de economie aceasta era : „să fie lăsată piața să lucreze natural *(id est,* hoțește), adică să scumpească prețurile după cum o taie capul". Concluzie : „...e tristă situația unui partid de a-și dezvolta propaganda în tagma speculanților" *(ibid.*, 466-467.) Exemplele ce s-ar mai putea da sînt nenumărate. Iată unul singur încă, dintre acele în măsură de a revela stilul călinescian de luptă. În unul din numerele sale, *Liberalul* acuză „presa fenedistă" de a propaga dușmănie „împotriva unei întregi clase de cetățeni, cărora țara le datorește..." etc. Pretext pentru „fenedistul" doctrinar al *Națiunii* de a menționa — în articolul *Nu urîm pe nimeni* — că, transformîndu-se din militanți progresiști „care tunau și fulgerau împotriva moșierilor din partidul conservator" (asta demult, în secolul trecut) în apărători ai latifundiarilor, liberalii se ridicaseră astfel „împotriva ideii curat liberale exprimate de data aceasta de către noi". Preluînd pozițiile politice ale celor pe care îi eliminaseră din competiție, zice Călinescu, „liberalii de azi sînt de fapt nu conservatori, ci reacționari, o categorie de oameni protestînd egoist împotriva reformelor". Neluînd în discuție „valoarea etică și politică a reformei", brătienițtii erau indignați că „progresiștii de azi" împărțeau „pămînturile altora". Traduse, cuvintele lor sunau astfel : „n-aveți decît să

expropriați, dar nu pe spinarea noastră, nu de la moșieri, de la latifundiari". O asemenea concepție, anume de a nu se lua „nimic de la marele moșier", întrucît posedă „merite retrospective", e calificată de către comentator drept „așa de paradoxală" încît nici nu merită să fie examinată. Întreabă însă : „de unde vrea *Liberalul* să se ia pămînt spre a se da celor care n-au, dacă nu de la marii moșieri ?" Și constată : „(...) partidul liberal mărturisește pe față cum că reforma s-a făcut pe spinarea membrilor săi (...), acceptă că el este exponentul clasei marilor moșieri și capitaliști". Reducînd, și de astă dată, argumentația preopinentului la absurd, prin dezvăluirea înțelesului ei exact, polemistul nu se oprește aici, ci îi denunță și finalitatea. Neconvenindu-i, firește, să spună pe față : „noi sîntem un partid de cîțiva mari moșieri, voi ne-ați luat moșiile și le-ați dat la țărani, ați făcut reforma pe spinarea noastră, săriți deci, frați țărani, proletari și mici-burghezi, să ne scăpați, să nu pierdem și ce mai avem", Partidul Liberal recurge, de convenință cu cel Național-Țărănesc, la un truc : „încearcă a interesa la mîhnirea lor pe micii proprietari, în sensul că-i înspăimîntă pe aceștia că ar putea să piardă și ei avutul prin reforme populare radicale". Liberalii și țărăniștii căutau, cu alte cuvinte, să sperie mulțimile muncitoare tocmai cu perspectiva mutațiilor ce aveau să se înfăptuiască în propriul lor interes ! În asemenea situație, ceea ce *Liberalul* numea „ură" nu era decît străduința presei progresiste de „a defini și limita", de a demonstra, între altele, cetățenilor „că partidul național-liberal este exponentul marelui capital pentru interesele exclusive ale căruia luptă" (*ibid.*, 363-366.) După înfrîngerea zdrobitoare în alegeri a celor două partide „istorice", *Națiunea* își orientează tăișul criticii împotriva P.N.L. — Tătărescu. Angajarea partidului al cărui organ era acest ziar într-o asemenea acțiune era o îndatorire obiectivă. Nepreveniți, o seamă de cetățeni din „păturile mijlocii" de bună credință, însă miopi politic, puteau crede că tătărescienii erau altfel de liberali decît ceilalți și, prin urmare, că a merge alături de ei nu era neapărat o eroare, P.N.L. nedeosebindu-se prea mult — în vorbe — de P.N.P. Dealtfel, partidul lui Tătărescu a și început, de la un timp, a se pretinde partid al „păturilor mijlocii". Nicăiri, în scrisul călinescian zilnic, ascuțimea gîndirii politice, incisivitatea analizei nu sînt atît de mari ca în respectivele articole.

Comentatorul demontează judecățile liberalilor dizidenți, piesă cu piesă, admirabil. Liberalii tătărescieni erau capitaliști care, spre diferență de confrații din vechiul partid, nu aveau curajul de a-și declara identitatea. Ei practicaseră și încercau să practice în continuare cameleonismul politic. E acuza pe care Călinescu le-o aruncă, repetat. Comentînd, de exemplu un comunicat de o vădită ipocrizie apărut în ziarul lor, directorul *Națiunii* zice : „Ei nu, că are haz *Drapelul*. Ce dignitate, ce ținută morală ? Cine vorbește de unitate ? Dar, mă rog, ce este pretinsul partid național-liberal decît efectul dihoniei din sînul veritabilului partid liberal, acela prezidat de d. Dinu Brătianu ? Dl. Tătărescu e un transfug, care din preocupări personale a fugit cu firmă cu tot din partidul său în urma unei intrigi care tocmai țintea la slăbirea organismului central." Ce caracterizase permanent conduita politică a lui Gh. Tătărescu a fost „fatalismul politic și adaptarea pasivă la evenimente". Doar în sensul acesta i se poate concede a fi fost, mereu, „un mare progresist". „Este la ordinea zilei un regim cu uniformă albastră ? D.-sa se adaptează. Vine un guvern muncitoresc. ? D-sa se adaptează. În felul acesta și morișca de vînt de pe casă e progresistă." Noțiunea științifică de progres, precizează polemistul, „indică orientarea spre punctul culminant al desființării claselor, al naționalizării industriilor și colectivizării uneltelor de muncă". În asemenea condiții, partidul tătărescian „ar fi progresist... cînd s-ar desființa" (*ibid.*, 664-665.) Ce doctrină urma acest partid ? Una fără nici un ax, răspunde Călinescu. „D. Tătărescu a afirmat că e în dreapta, d. Bejan spune că e la stînga, d. Dinu Brătianu pretinde că gruparea Tătărescu e fracționistă, d. Tătărescu, din contră, susține, scoțînd portretele Brătienilor, că reprezintă centrul, unii spun că sînt stînga dreptei, iar alții dreapta stîngei, într-un cuvînt sînt drepto-stîngo-centralo-fracționiști." Întocmai ca în cantoneta lui Matei Millo *Paraponisitul pus în slujbă (ibid.*, 743). Cît preț acordau liberalii dizidenți principiilor s-a văzut după excluderea lui Tătărescu din guvern. Ținîndu-și cititorii la curent cu jocul acrobatic al parlamentarilor tătărescieni, Călinescu scrie, cu mijloace publicistice, adevărate satire politice, ridiculizînd nu persoane, ci o anume poziție absurdă — de clasă. „D. Petre Bejan — relatează directorul *Națiunii* — a citit în Cameră, cu un aer stînjenit, o declarație după care Partidul Național-Liberal înțelege să dea concurs guvernului, să candi-

deze în alegeri pe liste unice etcaetera, într-un stil oficios și prudent (...) D.-sa (...) n-a dezavuat pe d. Tătărescu. Din punct de vedere etic a făcut bine. Desolidarizările tardive nu inspiră încredere și exală un miros moral greu. Politicește însă (...) d. Bejan n-a spus nimic nou peste comunicatele dinainte ale d-lui Tătărescu însuși (...)" Urmează analiza. Întrucît șeful partidului liberal ieșise din guvern în urma unui vot de blam, toată chestiunea era de a ști cum vedeau deputații liberali faptul respectiv. De la vot se abținuseră. „Asta este însă echivalent cu respingerea blamului, fiindcă nu există decît două bile, albă și neagră, și nici una roză sau violetă." Excluderea șefului fiind fapt împlinit, subalternii săi vin și declară lealitate guvernului, întocmai cum o făcuse și el, fără să se pronunțe asupra evenimentului petrecut. Deputații liberali erau, „politicește și după toate regulile vieții democratice", obligați să precizeze dacă aprobau sau nu politica lui Tătărescu. Aprobînd-o, blamul se răsfrîngea și asupra lor, și aveau să încerce a dovedi că nu erau blamabili ; dezaprobînd-o, trebuiau să-și dezavueze șeful, renunțînd la hegemonia lui. O declarație platonică de lealitate față de guvern nu valora nimic, mai ales că existau atîtea, anterioare, făcute de Tătărescu. Gestul lui Bejan, apreciază comentatorul, „înseamnă nu concepție nouă politică, ci îngrijorarea de destinul clasei sale" (*ibid.*, 659-660). Petre Bejan, zice Călinescu, într-un alt articol, era „un nou Karkaleki". Era în stare să facă orice, să spună orice, cu singura condiție de a fi lăsat să rămînă ceea ce este. Ca el se comportau toți parlamentarii liberali, dispuși, acum, să aprobe orice măsuri represive împotriva foștilor miniștri Tătărescu și Alexandrini. „Orice fel de concesii verbale partidul liberal e pregătit să le facă și va declara fără clipire că e progresist, bepedist, ultraist și proletarian. Ca să rămînă !" Partidul liberal „e progresist, vrea să păsească spre socializarea mijloacelor de producție, cu condiția ca ele să rămînă la d. Bejan". Ce le rămînea de făcut liberalilor, dacă voiau într-adevăr să colaboreze sincer cu forțele progresiste ? Desigur, autolichidarea politică. „Dar — adaugă Călinescu, malițios — prudență" ! Nu trebuia spus „prea de multe ori" bravilor urmași ai pașoptiștilor : „desființați-vă, veniți, de pildă, în P.N.P. (...), astfel salvați ce se poate salva". Nu trebuia insistat, „căci, pe cît am înțeles, ...sînt în stare să vină" (*ibid.*, 691-692). De la ironie, combatantul trece la dispreț. „Dispus a-și însuși ideologia cla-

sei muncitoare, a marxismului chiar", Bejan „a descoperit o speță inedită de om politic (...) care se cheamă capitalistul comunist". „Paraponisit ca eroul lui Millo, d. Bejan, naiv și crunt, execută pe foștii lui tovarăși, nu mai vinovați decît el, cu o meschinărie care îngrozește (...) și totul fără nici o rațiune, pentru că noua politică are nevoie de democrați siguri." Victima tertipurilor fracțiunii Bejan fiind Alexandrini, Călinescu scrie, referindu-se la el : „Să nu spere d. Alexandrini nici o mișcare de compătimire din parte-ne, adversari de totdeauna ai d.-sale. (...) Dar dacă omenește ne-am pune în ipoteza [sic] * d-lui Alexandrini, față de judecătorii săi din partid, omenește (...) i-am disprețuit." (*Ibid.*, 744-745.)

Veritabile capodopere, în marginile prozei literare de jurnal, și chiar pe deasupra lor, sînt *portretele* călinesciene de politicieni. Înaintea tuturor, acelea ale lui Iuliu Maniu și Gh. Tătărescu. Pe Maniu, scriitorul l-a portretizat în mărime naturală, așa-zicînd, de două ori, întîi în *Tribuna poporului*, a doua oară în *Națiunea*. Pentru degustarea artei pictorului, trebuiesc, desigur, citite articolele, integral, pe îndelete. Analiza poate doar să izoleze dominantele portreturii. Toată mentalitatea președintelui P.N.Ț., relevă Călinescu, rezidă în poziția de veșnic opozant. Format politicește în imperiul austro-ungar, el a rămas și după destrămarea acestuia „un deputat etern, fără perspective guvernamentale, un om care simte nevoia unui factor opresor și și-l creează fictiv cînd acesta nu există". Toată viața, Maniu a dus o politică „de esență budapestană", „corosivă, combinativă și patetică", instrumentul ei fiind memoriul. Omul trecea drept un iezuit, însă calificativul nu prea îl exprimă, iezuitismul implicînd caracterul conciliant. „D. Iuliu Maniu are duhul unui funcționar de Curie și ar fi putut fi un excelent Secretar de Stat al Vaticanului. (...) Memoriile se fac contra cuiva, ele sînt plîngeri, iar cine plînge ia postura patetică de victimă. Bisericii catolice deposedate de puterea seculară îi stau bine aceste lacrimi evanghelice." Un important factor modelator a fost, pentru caracterul lui Iuliu Maniu, și „educația avocațială". Profesînd avocatura „într-un stat în care clientul român trebuia apărat contra Statului însuși", omul politic „avea nevoie", și după 1918, „de o Budapestă, și o găsi la București". După ce își validează aserțiu-

* Probabil : „ipostaza".

nile prin invocarea mai multor momente din biografia publică a portretizatului, scriitorul sporește și mai mult expresivitatea liniei definitorii, notînd că Maniu continua, și în acel moment, „aceeași politică de rezistență împotriva unui opresor inventat". „D. Maniu nu vrea să guverneze, el simte mereu impulsul să răstoarne. Chipul său are o expresie de amărăciune onctuoasă, o trăsătură de panică fabricată, pe buzele sale de prelat flutură o neliniște ingenioasă." Ca altădată în judecătoriile ungurești, liderul național-țărănist „face combinații și tinde a opri procesul politic pe loc, prin incidente și amînări de termene". Decît că nu mai reușește : „cine a răsfoit istoria s-a încredințat de acest adevăr : mersul înainte al unei națiuni este întotdeauna pe partea stîngă" (*ibid.*, 172-5). Cel de al doilea portret îngroașă o trăsătură a politicianului conținută și în portretul anterior, dar subsidiară celei scoase puternic în relief : „hieratismul". Specificînd că „tehnica politică" a lui Maniu era „o permanentă rezervă spectaculoasă", Călinescu vede în el „un idol budist, cu patru capete și douăsprezece mîini, făcînd semne în toate părțile și nicăieri, un rac uriaș hieratic, cu mișcări negative" și îl aseamănă cu Gandhi, nu fără a observa că acela, totuși, deși „tot pe cale pasivă, vrea ceva". Punîndu-i-se „zeului hieratic" întrebări cu privire la viața de stat, „el tace". În jurul său „sînt preoți și sibile care «interpretează» tăcerea, fără a compromite divinitatea". Întrebi, să zicem, dacă ai să te înapoiezi viu din război. Răspunsul e oracular : „«Te vei întoarce nu vei muri» — fără punctuație". Astfel, orice s-ar întîmpla nu poți învinui zeul că a mințit. „De scapi, oracolul a avut dreptate, căci a zis : «Te vei întoarce. Nu vei muri». De mori, iar a avut dreptate, căci te-a vestit : «Te vei întoarce ? Nu ! ! ! Vei muri ! !»". În orice situație, „d. Maniu tace, pentru simplul motiv că n-are nici o părere, ci numai voința de a rezista enigmatic oricărei păreri". „...D. Maniu tace, zîmbind ambiguu, ca masca din Mycene. Toată lumea crede că d.-sa are o părere, dar eu susțin că în fond d.-sa nu are nici una, cum nu are Sfinxul, care nici nu știe măcar că există." (*Ib.*, 316-18.) Indiferent de asemănarea cu modelul, portretul există în sine, literar. Elementul creație e încă și mai activ în portretul lui Gh. Tătărescu. Politicianul liberal devine, în toată puterea cuvîntului, personaj de roman. Întîi, scriitorul compune portretul fizic : „...D. Tătărescu e înalt ca un pandur (...) Ținuta marțială îi e caracteristică, și o dată

d. Tătărescu, ministru, a apărut călare în uniformă de maior." Nu are, totuși, „aerul militarului de carieră, ținuta e îmblînzită, semi-civilă, aparținînd unei arme de fantezie". Rigiditatea sa „e a unui militar de aulă, de aceea uniforma albastră a vechiului Front îl prindea." Șeful liberalilor fracționiști avea „ceafa vînjoasă, părul prea negru pentru o față nu bătrînă, însă ajunsă la o oarecare duritate" și vorbea „tunător și solemn, cu tremolări patetice". După descrierea fizicului personajului, portretistul procedează, balzacian, la înfățișarea gospodăriei sale : „D. Gh. Tătărescu e oltean de la munte, cu simțul economiei personale (...) Casa sa din str. Polonă e păzită iarna de niște pîndari uriași ca de vie, cu cușme, cu cojoc pînă peste genunchi și cu niște cizme gigantice de blană, pe tălpi de lemn, în picioare (...) Curtea lui Andronache Tuzluc cred că nu arăta altfel (...)" Revenirea la un detaliu fizic are rostul de a pregăti trecerea la caracterizarea morală. „D. Gh. Tătărescu are, cînd vorbește cu cineva din afara cercului său intim, o căutătură îndepărtată, de miop căruia i s-au luat ochelarii (...) Am înțeles îndată că asta e forma sa de disimulație machiavellică (...) D. Gh. Tătărescu și-a făcut o fizionomie cu care poate să absenteze în plină prezență." Introducînd și în portret paradoxul, Călinescu afirmă că liderul liberal imita „în multe privinți (...) pe d. Maniu, deosebindu-se în nuanțe practice". Cum ? „D. Maniu compune memorii, d. Tătărescu redactează scrisori. D. Maniu fuge la Bădăcin ori la sanatoriu. D. Gh. Tătărescu se retrage la Poiana, d. Maniu cuvîntează rar, tot rar se rostește și d. Tătărescu..." Și paralela continuă astfel, pînă ce se șterge, cedînd pe nesimțite locul ...analizei psihologice. Cum se face că, exponent al capitalului, Tătărescu participa la un guvern ce pregătea tocmai suprimarea orînduirii capitaliste ? „Este hotărît — scrie Călinescu, unind intuiția psihologică cu agerimea gîndirii politice — că D. Tătărescu ia parte la această guvernare spre a-și apăra pozițiile proprii, spre a se cruța și, dacă se poate, prin întîrziere, a zădărnici proiectele prea temerare." În ciuda aparențelor, susține scriitorul, cultivînd din nou paradoxul, „d. Gh. Tătărescu este un delegat al partidului d-lui Dinu Brătianu, indiferent de relațiile personale. Niciodată o ruptură radicală cu acest partid n-a fost făcută, și circulația între cele două maluri, și fără pod, e curentă. Partidul central a sperat să obțină jugularea reformelor tari și totdeodată, dezavuîndu-l, avantajul opoziției. *Liberalul*

atacă pe d. Tătărescu cu gloanțe oarbe și salve trase în aer (...)" Articolul (în care se pot descoperi toate elementele portretului clasic) se încheie cu o observație din *Istoria literaturii române*: „Politica lui Vlaicu-Vodă pare a fi endemică climatului nostru. D. Maniu o traduce în izolare, d. Gh. Tătărescu în participare la guvern cu ochii țintiți în gol." Țara avea însă nevoie „de o politică rectilinie" și „a te bizui pe înțelepciunea ei" era, atunci, ca și întotdeauna, „cel mai onest program" (*ibid.*, 578-81).

După autodizolvarea, în februarie 1949, a Partidului Național Popular și încetarea apariției ziarului *Națiunea*, G. Călinescu scrie în presă doar intermitent, pînă în decembrie 1955, cînd inaugurează în *Contemporanul* rubrica permanentă „Cronica optimistului". În intervalul marcat de aceste date se manifestă public rar, în genere. Aceasta, nu pentru că era obosit, pentru că, după o atît de susținută activitate publicistică (și nu doar publicistică) îi era „sete de repaos", ci pentru că — așa cum a dezvăluit tovarășul Nicolae Ceaușescu, încă în 1962, — „grupul fracționist (...) a făcut tot ce a putut spre a îndepărta de partid pe mulți intelectuali de valoare, a căutat să izoleze partidul de intelectualitatea înaintată" [6]. Injustițiile îndurate, culminînd cu îndepărtarea, în 1949, din învățămînt, șicanele de tot felul, permanente, nu l-au demobilizat însă și, în anii celei de a doua recluziuni forțate (recluziune paradoxală, căci în același timp, semna declarații și ținea — rar — cuvîntări, în calitate de „personalitate de seamă") cărturarul nu numai că a continuat să scrie cărți (studii, monografii, romane), dar de cîte ori i s-a oferit posibilitatea, s-a rostit, fie prin articole de gazetă, fie prin viu grai, în probleme de actualitate. Îi întîlnim semnătura în *Scînteia* (din cînd în cînd), în *Flacăra* (de mai multe ori în cursul anului 1950), și mai cu seamă (dar tot fără continuitate) în *Contemporanul*. Multe dintre colaborări sînt strict ocazionale (saluturi, adeziuni, declarații etc.), altele însă ca, de ex., *Război războiului* (*Cont.*, 129, 25 III 49), *Bunul cel mai de preț* (*Sc.*, XXI, 2503, 2 XII 52), *Cuvîntul* la sesiunea festivă a Marii Adunări Naționale, cu prilejul încheierii cooperativizării agriculturii (*Sc.*, XXXI, 5514, 30 IV 62) se situează printre cele mai substanțiale și sclipitoare manifestări călinesciene cu caracter publicistic.

Acestea sînt principalele coordonate ale prozei de jurnal a lui G. Călinescu. Scriitorul ni se revelă, în această zonă a

creației sale, cu toate că fragmentat, la dimensiunile reale, integral. Întreaga sa operă se găsește, embrionar, aici, în acest „mozaic fosforescent" [7]. Cosmosul, dealtfel numai în parte pe deplin închegat, al scrierilor majore e conținut în acest precosmos. În acest precosmos, care învederează în chipul cel mai elocvent tocmai aspirația călinesciană la creația de tip cosmotic, adică elin și renascentist. G. Călinescu s-a vrut, și a fost, „scriitorul total", nu în înțelesul de poligraf, ci în acela de spirit umanistic, de creator care, apropriindu-și chintesența întregii culturi, gîndește existența, sub toate aspectele ei majore, dintr-o perspectivă proprie, și o exprimă cu toate mijloacele artei cuvîntului. Putem asemăna publicistica lui Călinescu și cu un imens cuptor în care, la temperaturi uriașe, se topesc materii prime adunate din toate zonele realului și din ale cărui guri ies, în consecință, torente de lavă ce iau calea fie a unor rezervoare largi și adînci, în care se păstrează incandescentă sau se răcește, pierzîndu-și din eficacitate, fie a unor refrigeratoare din care, traversînd diferite procese, iese modelată, prefăcută în forme : finite, de sine stătătoare sau integrabile (unele integrate efectiv) în structuri mai complexe. Torențial, ca Heliade-Rădulescu, Hasdeu și Iorga, G. Călinescu a năzuit, totodată, cu mai multă perseverență decît ei și, în orice caz, cu mai palpabile rezultate, la marea sinteză.

Jurnalist prin predestinație, autorul *Istoriei literaturii române* a dat curs acestei vocații nu numai scriind în permanență (cu întreruperi incidentale, de scurtă durată) la tot felul de periodice, timp de aproape patruzeci de ani, dar și asumîndu-și, în numeroase rînduri, ingrata sarcină de director (mai propriu spus, cel puțin în cîteva cazuri, redactor) de publicații, nerefuzînd niciodată să preia, dacă îi era oferită, conducerea unei reviste sau a unui ziar. „Direcția — era de părere Călinescu — se dă nu numai prin articole, ci și prin compunerea numărului", de aceea „revista de direcție literară trebuie să fie condusă efectiv de acela în stare să dea orientări literare", și „intelectualul de nivel creator care nu conduce trădează cultura română" *(J. l.*, I, 13, 26 III 39). Năzuința de-a avea o revistă proprie l-a stăpînit pe G. Călinescu — am menționat-o — din primele momente ale aventurării în publicistică (vd. *Gl...*, I, 59) și debutul său critic coincide cronologic cu acela de redactor. Numerele din *Roma*, în care îi apar, în 1924, cele

dintîi articole sînt „compuse" (unul, scris în întregime) de el însuși.

Îndeletnicirii de conducător de periodice, scriitorul i-a acordat, ca dealtfel tuturor ocupațiilor îmbrățișate, dar acesteia cu o participare afectivă ieșită din comun, toată seriozitatea, tot efortul care, în concepția sa, condiționează exercitarea ei cu bune rezultate. Spre deosebire de atîția directori de periodice care, cum relatează un vechi ziarist, „nu erau decît directori" și de atîția alții „care nu erau decît ziariști", Călinescu a fost și una și alta, simultan : „A fost director de ziar (...) a fost reporter, a fost foiletonist, a luat parte activă la bucătăria redacțională, ca și la cea administrativă, ar fi putut face singur (și chiar a făcut) numere întregi de gazetă, de la articolul de fond la mărunțișurile obișnuite și necesare, inclusiv casete cu apeluri administrative către cititori și abonați". Neacceptînd să figureze pe frontispiciul unei publicații fără a fi, efectiv, îndrumătorul și animatorul ei (o excepție, totuși : La *Roumanie nouvelle*, 1954-1958), scriitorul a înțeles să dea gazetei în fruntea căreia se găsea „întreaga sa forță de muncă și toată pasiunea", să și-o facă „gazeta sa" [8]. În 1927, cu puțin timp înainte de apariția *Sintezei*, I. Valerian, ducîndu-se să-i ia un interviu, îl găsește „cu niște coli de hîrtie pe masă", făcînd „schița primului număr" (I. Valerian, *Chipuri din viața literară*, p. 168). Nouăsprezece ani mai tîrziu, viitorul secretar general de redacție al *Națiunii* îl găsește, tot astfel, muncind cu pasiune la întocmirea machetei ziarului ce urma să apară : „Cu vreo zece zile înainte de data fixată pentru apariție, am fost convocat la redacție de G. Călinescu. Am venit cu treizeci de minute înainte de ora fixată, directorul se și afla acolo, și lucra de zor. Venise cu o servietă plină de tăieturi din fel de fel de ziare și reviste românești și străine : caractere de litere, vignete, linii, înfloriturî, chenare, ilustrații. O dimineață întreagă a încercat nenumărate combinații (...). A doua zi a adus alte tăieturi (...). Cu o migală caracteristică unui secretar de redacție de profesie, a stabilit (în aparență împreună cu mine, dar în fond el singur) configurația noului ziar. O săptămînă întreagă a adus zilnic noi și noi tăieturi din ziare, reviste și cărți și, mereu nemulțumit, a tot schimbat radical ceea ce stabilise irevocabil cu o zi înainte." După ce ziarul a început să apară, directorul, departe de-a adopta o conduită de deus *otiosus*, a continuat să se ocupe de el îndeaproape : „să nu dea

numai instrucțiuni, ci să pună mîna". Ba mai mult : „n-a pus numai mîna", ci „o săptămînă a ținut loc de secretar de redacție". Abia după ce a fixat „liniile generale (și chiar de amănunt) cu atîta competență și gust că mergea totul aproape de la sine", a găsit cu cale să lase secretarului „mînă liberă" [9].

Acest mod de a proceda era traducerea în viață a unei concepții. O bună publicație, în înțelegerea lui G. Călinescu, nu e un conglomerat de materiale oricît de valoroase, ci o sinteză, o construcție coerentă, un tot armonios. „Adevărata gazetă, zice directorul *Națiunii*, este (...) o adevărată carte în paragrafe diurne, de unde viabilitatea unor opere jurnalistice" *(Gl...*, II. 396). Ea trebuie citită „pentru sufletul ei, care se cade să iasă ca un abur cald din toate articolele și din toate coloanele" (*id.*, 198). Mai mult ! „O revistă e un organism colectiv în care esența e de natură principială, abstractă, colaboratorii fiind simple accidente" *(V. r.*, XXV, 3, 1933, p. 205). Dacă îndeplinește condiția aceasta, „revista e bună", chiar dacă este rea literatura pe care o publică (*J. l.*, I, 20, 14 V 39). Traducînd, putem spune că G. Călinescu cerea unei gazete „unitate de stil", realizabilă prin axarea pe o idee. Adică exact ceea ce pretindea unui oraș. O publicație periodică e, în viziunea călinesciană, o cetate. În articolul de fond, din primul număr al *Jurnalului literar*, directorul își omologhează funcția cu aceea a unui căpitan de vas. Revista era, așadar, pentru el, o cetate plutitoare. Împrumutînd o terminologie blagiană, se poate afirma că reușită, în înțelegerea lui Călinescu, este acea publicație care posedă „structură cosmotică", fiind un „cosmoid". Susținînd, o dată, că „ziarul e o enciclopedie" *(Gl...*, II, 142), criticul nu voia, prin aceasta, să spună că e recomandabil să fie o culegere de articole eterogene, neaderente la o concepție unică, voia să sublinieze caracterul necesarmente instructiv și educativ, „didactic", al publicațiilor periodice vrednice de stimă. Ziarul, după el, trebuie consultat ca un manual. „Ziarul este un instrument de educație delicat" (*id.*, 141), menirea sa e aceea de „a învăța pe cetățean", a-l „chema la reflecțiune" (ibid., 293). „Enciclopedie" nu e tot una cu „magazin". Neagreind „magazinul", Călinescu l-a acceptat, totuși, admițînd că poate servi drept instrument în „lupta pentru cultură" *(Gl...*, I, 134). El nu numai că a colaborat susținut la o gazetă-magazin *(Adevărul literar și artistic)*, dar a și condus una : *Lumea.*

Nu însă fără a-şi rosti speranţa, ba chiar hotărîrea, de a imprima revistei, cu timpul, „personalitate". „Formula revistei noastre — scrie directorul *Lumii* — este informaţia literară, artistică, socială, ceea ce nu exclude năzuinţa de a crea o mişcare, de a da o propulsie proprie atmosferei creatoare. Ba chiar sîntem hotărîţi a ne constitui treptat într-un suflet unic, pentru a căpăta ceea ce se cheamă personalitate. Asta cere perseverenţă şi timp..." (*Gl...*, II, 219.) Ca în toate chestiunile, G. Călinescu, incoruptibil în planul teoretic, a fost, şi în ceea ce priveşte profilul periodicelor pe care le-a dirijat, conciliant în ordinea practică. O spune el însuşi : „...filosof, directorul nu abandonează lupta, se resemnează cu ceea ce se poate face" (*id.*, 675). G. Călinescu n-a fost un spirit din familia eroilor lui Camil Petrescu, pentru care, dacă nu izbutesc să se realizeze în absolut, singura alternativă posibilă rămîne moartea. Privitor chiar la hebdomadarul *Lumea*, iată ce se poate citi într-un articol *(Publicul cere)* : „...sînt şi la noi, ca şi aiurea, două feluri de publicaţii : reviste de specialitate, urmărind un absolut (...), şi reviste de informaţie şi orientare, cum e *Lumea*, care se citesc şi au o existenţă comercială, dar care, deşi nu părăsesc din ochi soarele absolutului, se adaptează publicului (...) Felul acesta de revistă există peste tot şi urmăreşte să îndrepte marele public spre problemele serioase, fără pedanterie, şi a-l face să intelectualizeze toate compartimentele vieţii." (*Ibid.*, 221.) Adaptarea e cu totul altceva decît renunţarea. Concesia, compromisul n-au avut niciodată, în practica jurnalistică a lui Călinescu — ne avertizează el însuşi, în acelaşi articol — „sensul unei abdicări". Găsindu-se în imposibilitate materială de a-şi aplica integral principiile, teoreticianul „jurnalismului academic" a ţinut, totuşi, morţiş ca măcar unele din idei să şi le realizeze, oricare ar fi fost circumstanţele în care scotea o publicaţie sau alta. Înainte de toate, o revistă „simbolizează", în concepţia lui, „continuitatea unei culturi, unitatea în devenire" (*V. r.*, nr. şi p. cit.). Obiectul imediat al acestei definiţii este *Viaţa românească* (seria 1933-34), dar se aplică perfect tuturor periodicelor redactate de Călinescu. Pentru a exprima continuitatea culturii, periodicele călinesciene şi-au deschis, întîi şi întîi, paginile scriitorilor din toate generaţiile, situîndu-se astfel în opoziţie, principial, cu publicaţiile sectare, în al căror spaţiu „bătrînii" nu aveau acces. În măsura în care a obţinut-o, G. Călinescu a acceptat colaborarea oricui merita,

după aprecierea lui, să-și vadă semnătura în revistele sau ziarele pe care le scotea, indiferent de etate, și nu numai la *Viața românească*, dar și la *Jurnalul literar*, *Tribuna poporului*, *Națiunea*, întîlnim autori de toate vîrstele, de la Mihail Cruceanu la Mircea Pavelescu, de la Iorgu Iordan la Geo Dumitrescu, de la Hortensia Papadat-Bengescu, Emil Isac, D. I. Suchianu la Emil Manu, Vasile Nicolescu și Teodor Vârgolici. Continuitatea în planul spiritualității este „simbolizată" însă, în periodicele despre care e vorba, mai ales prin *actualizarea* faptelor de creație și de cultură din toate timpurile. „Adevărata gazetă — afirmă o dată Călinescu, paradoxal — este inactuală" *(Gl...*, II, 396). „Inactuală" în accepția superficială a termenului, curentă în rîndurile celor ce, în numele „actualității", „ne cer (...) să uităm azi pe poetul care ne-a trimis scrisoarea ieri". Dar a proceda astfel e neserios și necreator : „Arta este simbolul eternității, al inactualității mereu actuale" *(J. l.*, I, 10, 12 III 39). Cu acei care „confundă poezia cu faptul divers și pe scriitori cu decedații din anunțurile mortuare" (*ib.*), G. Călinescu s-a războit aprig, permanent. Într-un articol din *Lumea*, de pildă, intitulat chiar *Actualitatea*, explicînd că noțiunea de „actualitate" nu se confundă cu aceea de „prezent", că „noțiunea de actualitate în cultură e mai largă", îmbrățișînd „și cîmpul subiectului", el scrie : „Cultural, sufletul are cronologia lui interioară, care nu corespunde cronologiei obiective. Pentru mulți, în sensul acesta e actual inactualul. De pildă, pe mine poate să mă intereseze în chip acut epoca romantică și să-mi pară cu totul inactuală literatura așa-zisă actuală." Ce vrea să spună criticul cu aceasta ? Nimic altceva decît să elucideze chestiunea teoretic, recurgînd, ca de obicei, la exemple extreme. Ținta demonstrației nu e, în nici un caz, discreditarea prezentului. Notînd că „unii înțeleg actualitatea ca prezent și propun reportajul, reportarea adică a tot ce se petrece obiectiv în momentul în care e în act", Călinescu lămurește lucrurile, prompt : „Firește, vom face și asta : apare o carte, se ivește un scriitor, moare o personalitate, se petrece un eveniment literar, noi vom reporta despre ele". Însă ! „Reportarea apariției unei cărți e lipsită de esență, dacă nu face relație cu trecutul și cu viitorul. O carte spune ceva nou numai prin raport cu ceva vechi. A trăi absolut-azi înseamnă a nu trăi deloc (...) Cultura e un tot viu, depășind infinit îndărăt și înainte prezentul. Revista de actualitate culturală ia prezentul efemer ca un pretext, dar

ochiul ei se cade să vadă mereu totul." (*Gl...*, II, 220.) Concret, Călinescu a înțeles să facă loc, în toate publicațiile pe care le-a condus, alături de critica aplicată fenomenului literar contemporan, și istoriei literare. Nu istoriei literare în *sine*, ci unor articole menite să „aducă în actualitate" autori și opere din trecut, să stabilească dacă un scriitor de la a cărui naștere sau moarte se împlinesc *n* ani „rămîne izolat în momentul lui cronologic (...) sau vine, viu spiritualicește, pînă în momentul nostru" (*id.*, 220-221). O altă constantă orientativă, în aceeași ordine, a profilului publicațiilor călinesciene e preocuparea de-a autohtoniza, dacă ne putem exprima astfel, literatura străină, cu alte cuvinte : de a face cunoscuți publicului larg scriitori străini, dar, pe cît posibil, nu la modul neutru, ci considerați din perspectivă literară românească. Acest deziderat este complementar aceluia de a încadra valorile românești în context universal. Observației că, gîndită astfel, o revistă riscă să rămînă fără cititori, Călinescu îi răspunde că ea e datoare să-și creeze un public : „Dacă o redacție ar examina reclamațiile cititorilor pas cu pas, și-ar pierde complet busola. O revistă, fără a nesocoti dreptele observări ale publicului, nu trebuie să publice ceea ce publicul cere, ci să obișnuiască publicul *să ceară ceea ce se cuvine.*" *(Ibid.*, 223.) Ușor de zis ! Călinescu nu s-a mulțumit însă doar să zică, ci a încercat, și nu fără anumite rezultate, să și pună ideea în practică. Primul pas spre formarea publicului dorit era, evident, acela de a-l avea, material. Spre a-și cîștiga cititori, *Jurnalul literar* n-a ezitat să recurgă la mijloace coercitive, denunțînd nominal instituții și persoane ce refuzau abonamentul, teza fiind că atunci cînd cineva refuză să-l citească, „trebuie să presupunem o nepăsare generală, o ignorare a literaturii contemporane" (*J. l.*, I, 13, 26 III 39). Dar, bineînțeles, nu prin constrîngere putea fi trezit apetitul de lectură. Represaliile, spre a vorbi astfel, au fost aplicate de profesorul ieșan doar ca o metodă cu totul subsidiară. El a căutat, constant, să atragă publicul, instruindu-l și educîndu-l „fără pedanterie". Convingerea lui, exemplificată strălucit prin propria activitate era că „se pot scrie lucrurile cele mai durabile sub aspectul acesta detașat" și că „artiștii pot să-și facă o personalitate pe calea asta aparent simplă" *(Gl....*, II, 222). Drept concluzie practică, periodicele dirijate de el (nu, firește, cele de caracter academic : *Jurnalul literar* din 1947, *Studii și cercetări de istorie literară*

și folclor, Revista de teorie și istorie literară) conțin rubrici extrem de variate, inclusiv rubrici distractive, precum, în *Capricorn :* „Curiozități" ; în *Viața românească :* „Album" (citate ridicule din alte publicații) ; în *Jurnalul literar :* „Prostologhicon", „Ocultism", „Indiscreții și anecdote", „Arta", „Moda", „Viața", „Gastronomice" ; în *Lumea :* „Fiziognomie." Dacă ar fi durat mai mult, *Tribuna poporului* ar fi avut, în pagina a doua, o rubrică de „Anecdote", „personagiile" fiind, se înțelege, scriitori și, în genere, oameni de seamă. Relativ larg spațiu este acordat, în toate periodicele călinesciene destinate marelui public, rubricilor (foarte gustate îndeobște) de note și de însemnări critice pe marginea revistelor. La *Jurnalul literar,* scriitorul inaugurează, în iulie, un „program estiv" (repede abandonat), în cadrul căruia publică o bandă desenată, *Aventurile profesorului Cimbus,* producție proprie. În aceeași revistă tipărește parodii, confecționate tot de el însuși, ca și acelea de mai tîrziu din *Lumea,* după *Cîntec de adormit Mițura* și *De nos oiseau.* [10] Pentru a instrui agreabil, *Jurnalul literar* își consacră partea de jos a primei pagini „foiletonului" (ce continuă în pagina a doua sau, mai ales, a patra), acesta cuprinzînd texte alese din diferiți scriitori și gînditori, mai ales străini, ba chiar, la început, un întreg roman *(Diavolul îndrăgostit* de Cazotte), tras ulterior în volum. În același spațiu se publică, în cîteva numere, romanul, rămas neterminat, *Misterele castelului de Tristenburg,* scris de mai mulți, fiecare capitol de altcineva — primul, de către directorul revistei. Prin florilegiul de literatură universală din cuprinsul foiletonului său, *Jurnalul literar* devine o nouă *Floare a darurilor,* în miniatură, și nu-i exclus ca tocmai revista lui Iorga să-i fi sugerat lui Călinescu o asemenea rubrică. Printre alte inițiative redacționale menite să atragă publicul sînt de amintit : înserarea de compoziții literare deosebit de reușite ale unor elevi, inaugurarea rubricii (de o mare utilitate și pentru cercetarea literară) *Repertoriul nostru,* ce cuprinde date bio-bibliografice privitoare la scriitori contemporani, invitația adresată cititorilor cu vieți bogate în evenimente de a expune simplu, neliteraturizat, episoade autobiografice interesante, precum și, mai cu seamă, deschiderea anchetei *De ce nu se citește ?* Atrăgătoare, revistele și paginile literare de ziar călinesciene se străduiau, desigur, să devină și prin articole mai de greutate : medalioane, portrete, biografii, articole de problemă, cronici. Prin cronici, mai ales literare (în

primele numere din *Jurnalul literar*, Călinescu ține un fel de cronică a filmului, abandonată curînd), aceste publicații năzuiau să țină publicul la curent cu principalele evenimente editoriale, ba chiar *(Jurnalul literar)* să dea o „icoană integrală" a fenomenului literar curent. Preocupările acestea sînt vizibile în toate periodicele îndrumate de Călinescu și tenacitatea cu care se sforțează să le dea curs, indiferent de spațiul material de care dispune, impresionează. Asemenea unui grădinar care acoperă un petec minuscul de pămînt cu cele mai diferite culturi, directorul *Jurnalului literar* concentrează în patru pagini de gazetă un întreg univers spiritual. Cînd nu are la dispoziție decît și mai puțin, mult mai puțin spațiu, își comprimă universul, proporțional, dar de renunțat la „programul" său nu renunță. Întocmai ca Arghezi, care, după posibilități, își etalează *Biletele de papagal* pe întinderea unui ziar sau le reduce la dimensiunile unei rubrici, G. Călinescu își dilată sau comprimă al său *Jurnal literar*, sub diverse titluri, în funcție de condițiile obiective ale apariției. Îl înghesuie, dacă nu se poate altfel, într-o pagină (la *Tribuna poporului*, la *Națiunea)*, ba chiar într-o rubrică (la *Contemporanul).* Am zis : *Jurnalul literar*, pentru că hebdomadarul ieșean este publicația călinesciană model, periodicul cel mai apropiat, prin realizarea efectivă, de publicația ideală pe care Călinescu o avea în minte. Celelalte, fie că o anticipează, fie că îi succed, sînt copii ale ei. Inclusiv în aspectul grafic. Același tip de litere, același stil al vignetelor. Căci, trebuie specificat : Călinescu a ținut enorm la înfățișarea grafică a publicațiilor sale și, pentru a decide cum urma să arate *Jurnalul literar* i-a „studiat titlul și formatul (...) alergînd cu ochiul pe trei secole de tipărituri, reținînd un aspect sobru, naiv, strict tipografic, fără poze triviale" *(J. l.*, I, 6, 5 II 39). Dintre revistele românești e posibil să-l fi inspirat îndeosebi *Revista nouă* a lui Hasdeu și mai ales *Viața nouă* a lui Densușianu, lăudate în *Istoria literaturii române* pentru ținuta tehnico-grafică.

Ce dă revistelor (și paginilor) supravegheate de Călinescu unitate, în ciuda componenței lor eteroclite ? E de remarcat mai întîi tendința redactorului de-a asigura fiecărui număr de publicație un pivot sau, în orice caz, cîteva coloane de susținere. Diversele materiale gravitează în jurul unei sau cîtorva piese centrale, comparabile cu „monumentele" menite să strîn-

gă în jurul lor întreg peisajul cetății. Numerele din *Roma* redactate de Călinescu sînt consacrate cîte unui scriitor. Celelalte periodice devin (sau tind să devină) cu fiecare număr, ansambluri coerente în virtutea fie a prezenței unui studiu sau eseu substanțial, fie, în orice caz, a cronicilor ținute de director. Pilonul *Lumii*, de pildă, sînt articolul de fond și „Cronica mizantropului". Paginile literare din *Națiunea* au ca suport cronica literară. În *Viața românească*, materialele considerate esențiale sînt scoase în relief prin înscrierea titlurilor pe copertă, cu caractere groase. Publicațiile în cauză posedă însă și o unitate interioară, datorată unui liant intim, nu altul decît personalitatea însăși a directorului. Nu exagerăm, sau exagerăm fără a deforma, afirmînd că directorul este, practic, *autorul* periodicelor conduse, că *Jurnalul literar*, paginile literare din *Națiunea*, *Capricorn*, cîteva numere din *Roma* și *Sinteza* sînt opere călinesciene în același sens (chiar dacă nu în aceeași măsură) ca și cărțile pe care le-a scris. G. Călinescu a tratat manuscrisele colaboratorilor aproape în același chip ca scrierile autorilor prezentați în *Istoria literaturii române*: selectînd din ele citate reprezentative și, adeseori, adnotîndu-le. Astfel procedase, și proceda încă, în revistele sale, N. Iorga. Urmărind (în special prin *Jurnalul literar*, dar și prin alte periodice) să-și formeze nu numai un public, dar și o echipă (dacă nu o falangă) de „scriitori totali", Călinescu a înțeles să facă din publicațiile sale tot atîtea „cîmpuri de experiență" pentru tineri, și anume „cîmpuri de experiență" dirijată de el. Condiția *sine qua non* a colaborării era acceptarea „controlului" său, încadrarea în „programul" pe care îl gîndise. Asumîndu-și, cum s-a observat, [11] un rol maiorescian, Călinescu și l-a exercitat fără tactul și diplomația caracteristice mentorului junimist, fără a pune frîu impetuozității proprii temperamentului său. El își afișează calitatea (autoconferită) de „director de conștiințe" fără pudoare, emfatic, ostentativ, dînd „instrucțiuni", dojenind, nesuportînd (în ciuda repetatelor afirmații contrare) să fie contrazis. Tonul său este, nu o dată, arogant: „...am scos revista, ca să reducem numărul poeților" (*J. l.*, I, 13, 26 III 39). Dacă un „tînăr nu e mîndru de a fi izbutit să publice un rînd în revista noastră și de a primi instrucțiile noastre și crede că e tot aceea dacă numele îi apare în altă publicație, atunci el n-a înțeles nimic, atunci el nu pricepe că există o scară de valori, aproape exactă, la uzul

artistului veritabil" (*J. l.*, I, 49, 3 XII 39). Caracterizîndu-şi el însuşi poziţia ca fiind întemeiată pe „dogmatism", directorul *Jurnalului literar* şi-o apără (nu fără a recunoaşte că ea are „părţi supărătoare") cu înverşunare, refuzînd, bunăoară din principiu poemul în proză („Lăsaţi poemul în proză, Ori versuri ori proză" (*id.*, I, 9, 26 II 39 ; „Orice, numai poeme în proză nu" (*ibid.*, I, 15, 9 IV 39) şi, tot astfel, versul liber („Nu admitem versul liber. E o îngustime la care ţinem programatic, cu orice risc." *ibid.*, I, 23, 4 IV 39). Nu e de mirare că, lovindu-se de astfel de praguri, poeţii de real talent au ocolit *Jurnalul literar* şi, în consecinţă, după cum o recunoaşte Călinescu însuşi, revista „n-a putut oferi literatură bună", şi, dealtfel, „nici nu urmărea aceasta", ci „a făcut o operă de educaţie în generaţia de atunci" (*Naţiunea*, III, 554, 2 II 48). Călinescu voia cu tot dinadinsul, am mai spus-o, să călinescianizeze cultura română. Întocmai cum, la începutul secolului, Iorga vruse să o iorghizeze. În înţelegerea lui Călinescu, *Jurnalul literar* era, pentru colaboratorii tineri, o şcoală, una prevăzută cu toate secţiile şi accesoriile de trebuinţă, inclusiv cu un atelier de reparaţii. Versurile primite nu erau, pur şi simplu, publicate sau aruncate la coş, ci studiate cu atenţie, triate, comentate la „poşta redacţiei" (sau, dacă autorul trimitea o carte poştală sau timbre, în cadrul corespondenţei private !), unele reţinute spre publicare, nu fără (dacă era necesar) anumite îndreptări. „Am dat gluma — răspunde cuiva directorul *Jurnalului* — iar poeziile le-am pus la îndemînă, spre a le examina şi, de va fi trebuinţă, repara" (*J. l.*, I, 32, 6 VIII 39). Extrem de preocupat, întreaga viaţă, de „primii paşi" ai scriitorilor, indignat la culme („nu ştiu cu ce cuvinte să vestejesc atitudinea de agresivitate plebee..." — *V. lit.*, IV, 23 XI 29) cînd cineva ironiza, cum a făcut-o M. Sevastos, în 1929, pe vreun debutant, la „poşta redacţiei", G. Călinescu şi-a exprimat, cînd a fost în măsură să sprijine el însuşi încercările celor ce băteau la porţile literaturii, dragostea faţă de confraţii începători în chipul cel mai incomod cu putinţă, adoptînd o atitudine paternalistă şi posesivă. Nu numai că le pretindea să se conformeze întru totul „programului" său, dar le şi interzicea să publice în alte reviste. „Apelînd — îi scrie unuia — cum aţi făcut, la o altă revistă, fără interes pentru literatură, şi acceptînd a primi acolo, la „Poşta redacţiei", mesagiile unui necunoscut, dovediţi a nu fi folosit nimic din contactul cu noi" (*J. l.* I, 33, 13 VIII 39).

Neurmărind să consacre scriitori („Publicarea unei poezii nu e un indiciu că o găsim bună. E numai o încercare." — *id.*, I, 48, 26 XI 39), ci să-i orienteze, să-i modeleze conform „programului" său, Călinescu a utilizat „poșta redacției" ca instrument direct al acestei lucrări, și această rubrică (intitulată, uneori, altfel : „Comentarii redacționale", „Corespondența") nu lipsește din aproape nici una din publicațiile pe care le-a îngrijit. În spațiul ei, criticul devine, în toată puterea cuvîntului, profesor și chiar institutor, își dăscălește ciracii cu o răbdare îngerească (nu fără accese de furie, cînd vreunul se arată impertinent), semnalîndu-le pînă și greșelile de ortografie, le dă sfaturi, sau, mai bine zis, ordine, și, cînd se ivește vreun manuscris promițător, „citează" din el la rubrica „Primii pași" sau îl reproduce chiar integral în vreo pagină a revistei. Periodicele călinesciene sînt tot atîtea crestomații sau panorame ilustrate ale, să-i zicem astfel, pre-literaturii române curente, ale literaturii române contemporane virtuale. „Simple incidente", colaboratorii (nu toți, desigur, dar cei mai mulți) sînt măști și pseudonime ale Directorului.

OBSESIA MONUMENTALULUI

ISTORIA LITERARĂ CA „SINTEZĂ EPICĂ"

„Interesul nostru — zice directorul *Jurnalului literar*, în al său *Cuvînt pentru început* — este de a da linii monumentale culturii..." (*J. l.*, I, 1 I 39). Nu numai civilizația, prin urmare, ci și cultura românească trebuia, în concepția lui G. Călinescu, să capete caracter de monumentalitate. Orașele-cetăți, ritmate de edificii magnifice, i se înfățișau — în raza visului — celui ce avea să denunțe *Frica de monumental* ca focare ale marii culturi, rivalizînd cu Florența Medicilor, cu Roma lui Iulius al II-lea și Leon al X-lea, cu Parisul secolului clasic. Asemenea „utopii", scriitorul nutrea de mult, de la primele sale afirmări publicistice. Avînd, în 1928, impresia că mișcarea de la *Gîndirea* inaugura în cultura națională o „fază a monumentalului", el saluta, în *Viața literară*, cu frenezie un articol din numita revistă, semnat de Petre Marcu-Balș, la care — scria — „nu e nevoie să ne asociem, căci nu-l socotim o atitudine proprie, ci recunoaștem în el o admirabilă caracterizare a orientării noastre, a tuturor celor de o vîrstă spirituală". Spiritul critic îi apărea și lui, în acel moment, ca un obstacol în calea creației și, rostindu-și, cum o mai făcuse și avea s-o mai facă, admirația pioasă pentru V. Pârvan, care fusese „căpetenia spirituală a zilei", atribuia autorului *Geticii* un merit ideologic epocal pentru faptul de a fi vrut „nu (...) să judece, ci să construiască, știind că desăvîrșirea nu vine dintr-un examen continuu, ci dintr-un elan nestins". Vasile Pârvan — releva Călinescu — e cel ce „pune problema monumentalului în cultura noastră" (*V. lit.*, III, 93, 10 XI 28). Văzînd în fostul director al școlii române din Roma și protector al său, în acea insti-

tuție, nu numai un modelator, alături de N. Iorga, al conștiinței noilor generații, dar și un spirit nemijlocit creator exemplar, G. Călinescu și-l lua, implicit și explicit, drept model. Starea sa de spirit, în anii 1927-1930, ca și mai tîrziu dealtfel, era a unui virtual „scriitor total", decis să nu precupețească, asemenea lui Pârvan, nici un efort și nici un sacrificiu pentru a crea opere de natură să impresioneze, nu numai prin calitate, dar și prin dimensiuni. Eșecul tentativei de a debuta editorial cu o culegere de articole critice e convertit de către ambițiosul tînăr în biruință : prima sa carte (în românește), rod al talentului unit cu o muncă de cercetare vrednică de un benedictin al studiului („călugăr al ideii și al nobilelor emoții literare", cum avea să-l numească M. Ralea [1]), e vorba, evident, de *Viața lui Mihai Eminescu* — va fi declarată „capodoperă" [2], scriere ce „începe un drum nou", [3] „monument". După „umila părere" a lui G. Ibrăileanu, cea mai prestigioasă voce critică a momentului, cartea este „monumentul cel mai important ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu". [4]

Întrebat de ce a ținut să debuteze cu o biografie, și anume cu una atît de greu de înfăptuit, G. Călinescu a răspuns că, după a sa opinie, „datoria unui critic român este să înceapă cu problema capitală a literaturii lui", „reîntoarcerea în contemporaneitate" fiind îngăduită „numai după trecerea acestui examen" (*Cu scr...*, 75). Înainte de a da curs unor „preocupări recente", stă bine criticului să-și fi „încercat puterile cu marii reprezentanți ai spiritului de creație românesc". Fără înțelegerea lui Eminescu, „examenul de critic al cuiva este pierdut". [5] Declarația nu e de circumstanță. Viitorul istoric al literaturii române avea nevoie, pentru judicioasa estimare a creației lirice — o spune el însuși, explicit — de un etalon, de un punct central de reper, la care să raporteze realizările (*Opere, 12*, p. 3). Dar de ce, neapărat, *viața?* „Am început — dezvăluie criticul — cu *Viața lui Eminescu* nu fiindcă m-ar fi atras senzaționalul subiectului, dar fiindcă mi-am dat seama de la început că nu puteam studia opera poetului fără a-i determina calitatea sufletului. Îmi trebuia portretul moral al lui Eminescu pentru ca să pot stabili un raport de confruntare a operei cu viața și pentru ca să înlătur și falsul romantism ce se amesteca în judecarea acestei opere..." [6] Încă din postfața primei ediții a cărții, Călinescu își prevenea cititorii că *Viața lui Mihai Eminescu* nu e o biografie ca altele. Ea nu

intră în categoria nici a „compilațiilor fără duh creator", nici a „vieților romanțate". Este „o biografie critică, alcătuită cu toată băgarea de seamă, după toate izvoarele ce ne-au fost la îndemînă, „fără nimic fictiv", dar ieșită din concepția că scopul lucrărilor de acest fel este „viața, nu faptele", și, ca atare, preocupată în infinit mai mare măsură „de a scoate din analiză și narațiune *portretul* lui Eminescu" (*op. cit.*, 462) decît de a elucida de dragul elucidării o chestiune sau alta, irelevantă, precum, bunăoară, aceea a certificatelor de studii ale poetului. „Unicul scop al unei biografii", afirmă criticul, la începutul unui capitol din *Viața lui Mihai Eminescu*, este „spiritul vieții" narate. Această concepție va prezida la elaborarea tuturor celorlalte biografii pe care le va scrie Călinescu. În nici o „viață" de scriitor, biograful nu va introduce date numai ca să fie, ci le va subordona unei viziuni. Datele în sine nu spun nimic. Integrate, luminate din interior, ele capătă viață și semnificație, și din însumarea lor se întocmește chipul spiritual al personalității ce face obiectul cercetării. Subestimează oare criticul informația ? Dimpotrivă : o caută peste tot, secînd toate izvoarele, și o stoarce pînă la ultimul picur de semnificație. Informația „repezită" îl indispunea pe G. Călinescu, și, cum o afirmă singur, fără a exagera, adesea „a pus voluptate în a descoperi imposibilul" ; un „demon interior" l-a împins mereu „să tulbure pe alții cu alte amănunte", pe care, „malițios", le dibuia „cînd totul părea încheiat". Un „document", nebănuit de arhiviști, pe care îl utilizează frecvent, e geografia locurilor străbătute de scriitori ; „Cînd nu mai găsesc hîrtie, mă duc la locul de naștere, să zicem, al scriitorului, îl descriu ca într-un roman..." Însă, iarăși, știrile „despre" nu sînt pentru Călinescu niciodată un scop în sine. Prin „biografie", el înțelege „viața în sensul cel mai înalt al cuvîntului, succesiunea de momente superioare sufletești explicînd opera, sinteza ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii". Analoagă romanului, biografia este, în înțelegerea lui, „o operă realistă, adică de generalizare concretă, iar nu de notație naturalistică" (*Cr. o.*, 217). Ce deosebește biografia de roman e natura „eroului". Eroii de roman sînt oameni comuni, în timp ce „viața eroului de biografie este (...) *exemplară* și are putere educativă", acest gen de scrieri înfățișînd „un individ în depănarea existenței lui ca exponent al unei virtuți". Altfel, în biografie ca și în roman apare un „element dramatic

fundamental", și acesta e *destinul.* „Ceea ce mișcă în viața unui erou nu e bogăția de note sufletești, ci înfăptuirea pas cu pas a unei virtuți care se desemnează de la început. Napoleon se naște într-o insulă, ajunge după o fulgerătoare ascensiune mic guvernator în altă insulă, ca să moară pierdut pe o altă insulă." *(Id.,* 688.) În baza acestor propoziții, cele două mari biografii scrise de G. Călinescu, a lui Eminescu și a lui Creangă, se revelă ca fiind, în intenția autorului, pe deplin realizată, romane ale destinului creator. Izvorul biografiei, ca specie literară, ne amintește istoricul literar, „suie la Plutarh" *(Ibid.,* 681). *Viața lui Mihai Eminescu* și *Viața lui Ion Creangă* alcătuiesc, în felul lor, un diptic plutarhian de „vieți paralele".

Punînd biografia în relație cu romanul, Călinescu susține, totuși, că cele două specii „stau pe poziții antagonice". Personalitățile nu pot, principial, deveni personaje de roman, ele pretind biografii, inșii comuni, interesanți tipologic, nu individual, se exclud prin definiție din rîndul acelora ce merită să li se scrie biografia. Operantă în sfera teoreticului, această extrapolare se dovedește mult prea rigidă la o confruntare cu existența literară concretă. Chiar și Balzac a scris romane *(Seraphita, Louis Lambert)* ai căror eroi principali sînt departe de a fi spirite de rînd, clasificabile. Romanul modern, prin Lion Feuchtwanger, prin Aragon, între alții, a acordat statut de personaje centrale nu numai unor conducători de armate sau oameni de stat, dar și unor artiști și scriitori. Aceasta e însă o altă chestiune. Pînă unde își poate permite autorul de romane istorice să dea frîu liber imaginației e de discutat. Călinescu, în orice caz, impune acesteia limite foarte stricte. În afara oricăror posibile controverse se găsește statutul biografiei. Ea trebuie să fie neapărat „adevărată". Nici o afirmație nu poate să-și găsească loc în cuprinsul ei, dacă nu se întemeiază pe document. „Portretul" construit înăuntrul unei biografii demne de încredere, precizează G. Călinescu, în postfața la *Viața lui Ion Creangă* (devenită în edițiile revăzute de după 1944 *Ion Creangă, viața și opera)* e „o lucrare de curată știință". Criticul își mărturisește însă, tot acolo și „sforțarea de a crea literar". Grație acestei „sforțări", cele două biografii devin adevărate „romane", ba chiar *romane,* fără ghilimele. Orice biografie scrisă cu talent este *eo ipso* un roman, nu datorită „stilului" (în înțeles curent), ci în temeiul faptului de a decela o înfățișare a umanității. De nu zugrăvește „umani-

tatea canonică", biografia revelă Umanitatea, geniul fiind (o spune chiar Călinescu) „omul universal" (*ibid.*, 688). Biograful face şi el, dealtfel, ca romancierul, operă de clasificare, decît că clasifică alt soi de spirite. Geniile nu se deosebesc între ele mai puţin decît se diferenţiază, tipologic, oamenii obişnuiţi. S-ar părea că deosebirea cea mare dintre romancier şi biograf se exprimă în specificul mijloacelor de expresie ale fiecăruia. Apar însă cazuri în care cel dintîi scrie aproape la fel de sobru, adoptă un „stil" aproape tot atît de „ştiinţific" precum acela al scrierilor de erudiţie şi de exegeză. Romanele lui Thomas Mann nu sînt mai puţin sobre stilistic decît biografiile călinesciene. Ce le deosebeşte e modul în care operează în spaţiul lor imaginaţia. În romanele cu personaje şi situaţii fictive, chiar în cele astfel compuse încît par a cuprinde istorii reale, meticulos reconstituite, imaginaţia este, de la sine înţeles, suverană. Romanele istorice, inclusiv acele în care istoricul dă în mitologic, impun imaginaţiei, firesc, anumite restricţiuni, fără să o încătuşeze însă. Autorul de biografii se găseşte, din acest punct de vedere, într-o situaţie cu totul dezavantajoasă : el nu poate, prin definiţie, să apeleze la serviciile imaginaţiei decît cam în aceeaşi măsură în care o face omul de ştiinţă, astronomul, să zicem, sau medicul. Lui nu-i este permis, ca romancierului, să-şi prezinte presupunerile drept certitudini. Poate însă formula ipoteze. E un drept de care G. Călinescu uzează plenar. Dar nu abuziv. Cele două biografii ale sale (şi nu numai acestea) sînt pline de „credem", „poate", „probabil", „trebuie să" şi alte asemenea vocabule exprimînd probabilitatea, însă niciodată ele nu sînt lipsite de un real fundament documentar. Criticul zice „poate" fiindcă nu are, obiectiv, cum să probeze că ceea ce comunică s-a petrecut aievea, indubitabil, dar prin deducţie logică nu numai el, dar şi cititorul ajunge la încheierea că aşa trebuie să fi fost. Itinerarul aventurii transilvane din 1866 a lui Eminescu, bunăoară, nu se cunoaşte. Ţinînd, totuşi, să reconstituie sugestiv „anii de pribegie" eminescieni, biograful scrie aşa : „Pe unde a coborît tînărul în Ardeal şi cîtă vreme a drumeţit rămîne încă nelămurit. Fie că s-a abătut pe la Ipoteşti, fie că nu, e mai puţin probabil că a trecut prin Cheile Bicazului şi mai posibil să fi trecut prin Vatra Dornei, pe valea Bistriţei, dar mai ales a Dornei..." Tot astfel, nu există nici un document care să

ateste că, în timp ce străbătea Transilvania, cu trupa lui Pascaly, Eminescu a meditat „la soarta românilor de peste munți". Dar că a făcut-o e sigur. Este învederat (în operă) că „din priveliștile de țară trecute în goană pe dinaintea ochilor" avea să se alcătuiască „peste puțin timp (...) materialul tenacei sale concepții patriotice". Nu încape, iarăși, îndoială că, auzind freneticele aplauze și ovații, cu care erau răsplătiți interpreții pieselor reprezentate, „inima fanatică a junelui sufleur trebuie să fi zvîcnit cu putere în cușcă". Despre Creangă nu știm, firește, cum s-a comportat la toate reuniunile Junimii, știm însă îndeajuns pentru a ni-l reprezenta, viu, în mijlocul frecventatorilor casei Pogor : „intuiția ni-l înfățișează (...) clătinînd respectuos din cap la lecturi", iar pe „junimiștii iubitori de anecdotă, în frunte cu nebunatecul Pogor" îi vedem, cu închipuirea, „chicotind de haz", în timp ce ex-diaconul citește sau își debitează oral „țărăniile". Cum petreceau, ce vorbeau Eminescu și Creangă, în bojdeuca de la Țicău, nu scrie nicăiri. Cine va nega însă că poetul „trebuie să-i fi expus" prietenului său „teoria lui" despre caracterul instinctiv al vieții interne istorice, „citindu-i bunăoară din nuvela *Cezara*" ? Mai mult ca sigur, de asemenea, Eminescu „îi va fi declamat" lui Creangă, „trecîndu-și mîna prin păr", strofe din *Împărat și proletar*. La auzul versurilor : „...și ele fac să pice / În ghiarele uzurei copile din popor", humulești eanul „va fi gîndit", nu se putea altfel, la „Ileana lui", iar mai apoi, după rostirea de către autor a versului din *Cugetările Sărmanului Dionis* : „Bani n-am mai văzut de-un secol, vin n-am mai băut de-o lună", Creangă, „minunat de potrivire", „trebuie să fi zis" : „Curat ! (...) cum am fost eu sărac ieri și alaltăieri și săptămîna trecută și în an și în toată viața, apoi nu am fost de cînd sunt."

Lansîndu-se în presupuneri, biograful o face nu numai pentru a umple (fără abdicare de la rigoarea științifică) golurile din documente, dar și pentru a-și oferi posibilități „de a crea literar". Neinventînd nimic, dar corelînd și interpretînd faptele, Călinescu imaginează situații, plasticizează momente, operează analize psihologice. Aplică, se poate spune, metoda lui Cuvier. Utilizată de el, cutare știre seacă, dintre cele *Multe și mărunte despre Eminescu*, adunate de G. Bogdan-Duică, se preface în tablou viu : „Obosiți de drumuri și emoții, actorii o porniră, la 21 aug./1 sept., prin Baziaș, spre capitala țării. Eminescu avea răgaz acum, copleșit încă de răpăitul aplau-

zelor care se spărgeau spre cușca lui de sufleur, să mediteze la soarta românilor de peste munți, la întinderea decăderii nației, la starea mizeră a limbii și literaturii la orașe, la tot ce, într-un cuvînt, va alcătui peste puțin timp la el materialul tenacei sale concepții patriotice. Din priveliștile de țară trecute pe dinaintea ochilor, din urletul sălilor de spectacol și clinchetul tacîmurilor la banchete, din tropăitul pașilor de boieri pe scenă, văzuți dinspre dușumea, se va ivi puternică poezia indignării împotriva epigonilor." Afirmația lui Maiorescu precum că poetul ar fi avut întotdeauna „cît i-a trebuit (...) ca să trăiască, în accepțiunea materială a cuvîntului", dat fiind că atunci „cînd nu cîștiga singur, îl susținea tatăl său și-l ajutau amicii", prilejuiește biografului considerații psihologice redactate într-un stil puțin diferit de acela al paragrafelor analitice din viitoarele sale romane : „Un om cu aspirații active ca Eminescu, care se dovedise cu atîta rîvnă pentru funcțiile de răspundere, ca acelea de bibliotecar și revizor, nu se mulțumea «să trăiască în accepțiunea materială a cuvîntului», iar nevoia de a apela la prieteni sau la tată-său i-a fost, cum este oricărui om cu demnitate, cu deosebire dureroasă. Iată de ce, oferindu-i-se în plină maturitate o cameră și întreținere la Maiorescu, Eminescu a fugit..." Ș.a.m.d. Natural, biografiile călinesciene dobîndesc însușiri literare și pe alte căi. Literară, și anume romanescă, e însăși viziunea criticului. Aceasta se revelă însă integral doar la sfîrșitul lecturii, sau, în orice caz, la un stadiu avansat al ei, în timp ce literaritatea de ordin stilistic (în sens larg, ca și în sens restrîns) sare în ochi de la început. Nu e cîtuși de puțin vorba de vreo literaturizare, de ornamentarea arbitrară a textului sau de născocirea de dialoguri, Călinescu fiind de principiul că nici măcar într-un roman nu este permis a se atribui personajelor istorice vorbe pe care nu le-au spus (sau scris) efectiv. Criticul scrie „literar" fără efort, nu poate să scrie altfel : imaginile, formulările percutante, ironia, maliția, paradoxul îi stau pe condei, înclinația de a descrie și portretiza îi este înăscută. Ceea ce el însuși numește „sforțare" e de fapt preocuparea de a da totului caracter plauzibil. Diversele componente stilistice prin care discursul obține culoare și nerv nu apar cîtuși de puțin ca efectul unei „sforțări". Iată cîteva imagini. Boem și puțin preocupat de vestimentație, Eminescu cheamă, totuși, destul de des spălătoreasa, „această purificatoare a vieții noastre corporale",

cu senzația, probabil, de a-i „preda (...) gunoi și a primi un braț de crini.“ Sub asaltul maladiei care o va destrăma, conștiința poetului rezistă un timp presiunilor „imaginației ce voia să rupă zăgazul rațiunii“, aidoma unui „dig de lemn putred, care-și mai proptește pieptul dospit de acreala umidității“, înainte de a se prăbuși. În faza inițială a bolii, gîndurile lui Eminescu „erau mereu limpezi, dar cînd voia să ia parte la discuții, rotițele minții îi sfîrîiau mărunt în cap și se încurcau“. Mai tîrziu, spiritul său e invadat de tot felul de nume ilustre. Ele „îi ședeau cîtăva vreme liniștit în minte, apoi, ca spițele roților de la locomotivă, care de prea multă rotație se transformă într-un disc incert, se amestecau febril“. La ospiciu, „Eminescu se părăsi tot mai mult în voia fantasmelor, conștient totuși în răstimpuri că scăpase frînele din mîini și că armăsarul logic zburase“. În cofa de apă a lui Creangă „se vede încă bradul“, iar „în oalele de băut“ ale aceluiași — lutul. Fără a căuta cu tot dinadinsul fraza de efect, formularea ieșită din comun, biograful evită sistematic platitudinea, cel puțin prin vioiciunea elocuției, dacă nu prin asocieri imprevizibile, spirituale, nu rareori insidioase, prin reflecții caustice, prin aluzii subtil împungătoare, prin jocuri de cuvinte. „Familia (Creangă) era într-adevăr crengoasă“ ; „Argumentele pro și contra (privind locul nașterii lui Eminescu) se nasc pe întrecute și se ucid unele pe altele fără nici o victorie“ ; „Deși ursitoarele n-au avut, se vede, grijă să însemne cum trebuie ziua și locul unde micul Mihai a văzut lumina zilei, spre bucuria iubitorilor de «cercetări științifice», ele au avut bunăvoința de a-l deosebi de ceilalți oameni, ursindu-i cam astfel...“ (citate din opera poetică eminesciană). Dacă în privința locului nașterii lui Eminescu ar lipsi orice indicație, închipuirea biografilor înclinați „către fabulos și controversă“ ar fi putut „născoci lucruri frumoase, *exempli gratia :* o aeriană naștere mitologică în patru cetăți deodată, pentru a simboliza întreaga conștiință românească. Din nefericire, există documente îndoielnice, care dau prilej la discuții prozaice.“ Din cînd în cînd, criticul, considerînd, se vede, ironia fină insuficient de eficace, își permite să facă uz de discursul sarcastic, vitriolant, vorbind, de pildă, astfel : „Nefericirea a făcut ca Eminescu să fie urmărit și după moarte de «eminescologi», adică de un fel de necrofori în goană după «inedite», care, îndemnați, poate, și de intrigi postume, au scos la iveală, ca niște cîrtițe săpătoare

pământul, o sumă de fragmente de scrisori ciopîrțite, ce se află în «colecția lor particulară», dar pe care nimeni nu le-a văzut, pagini suspecte, scrise într-un stil incult, cu «din fire mă știi», «după cum știi» și cu contradicții uluitoare". Caracteristică scrisului călinescian e propensiunea spre anecdotic și pitoresc, spre situațiile de comedie. În biografii, criticul transportă, din documentele parcurse, cuvinte hazlii, sintagme năstrușnice, rezumă întîmplări și scene burlești, introduce, într-un cuvînt, tot ce e de natură a înviora și colora narația. *Viața lui Ion Creangă* bate, în această privință, firește, recordul, dar și în *Viața lui Mihai Eminescu* dăm, nu o dată, de notații și relatări savuroase. Copil, Eminescu „are preferințe la studiu, iubește lectura, nu însă și școala. Nu-i plăcea să-și învețe lecțiile și de aceea lua note rele. De dragi ce-i erau, uneori, ca să și le pregătească, se suia pe casă." Simpatizat de colegi, viitorul poet nu era cruțat de aceștia, în timpul bătăilor : „pletele date pe spate ale lui Mihai alcătuiau o puternică ispită pentru mîinile combatanților". Printre profesorii de la Cernăuți ai micului Eminovici se afla și un preot, care „pîrlea" pe cei ce lipseau de la catehizarea duminecală. Unul dintre cei „pîrliți" este chiar poetul, însemnat la conduită „cu vorbele : «tadelnswerth wegen Versäumniss der Exorten», adică, mai pe românește : «ticălos, fuge de la predică»". Acel preot ține în gazdă elevi, și, cînd e în toane bune, îi tratează cu miere de albine. Spre a nu le da prea mult, se preface a fi preocupat de altceva. Citește, de pildă. O dată, un elev recurge la un șiretlic vrednic de Lazarillo de Tormes : taie coada polonicului. Popa simte însă tîlhăria, după greutatea obiectului, pe care, furios, îl aruncă, din greșală, în capul lui Eminescu. În paginile despre „anii de pribegie" eminescieni, biograful repovestește după I. L. Caragiale, incidente comice din timpul reprezentațiilor oferite de trupa lui Iorgu Caragiale, relatate de scriitor în *Din carnetul unui sufleur*.

G. Ibrăileanu a remarcat „adaptarea stilului la fond", în *Viața lui Mihai Eminescu*, specificînd că G. Călinescu „scrie potolit moldovenește, cînd evocă imaginile copilăriei, peisagiile rurale, oamenii simpli din preajma lui Eminescu" și că „e neologistic, rapid, cînd judecă, analizează" (*loc. cit.*,). Într-adevăr, fără a înceta o singură clipă să fie călinescian, stilul celor două biografii e unul prin excelență polifonic. La bază, el este un

stil „științific", stilul obișnuit al cărților de istorie bine scrise : direct, concis, alert, simplu, fără alambicări și dichisuri, limpede, percutant. Ce-l individualizează e un anume „ritm" interior, o cadențare poematică. [7] „Parcă am citi o legendă biblică", nota Lucian Blaga, într-o paranteză, narînd viața marelui poet, în prefața sa la ediția din 1923 a poeziilor eminesciene. Pe atunci Călinescu era încă departe de a-și fi luat în posesie propria personalitate. Și, totuși, parcă Blaga s-ar referi la cartea lui, la *Viața lui Mihai Eminescu*, care ne procură emoții analoage acelora pe care le traversăm citind, în *Geneza* (sau în romanul lui Thomas Mann) povestea lui Iosif și a fraților săi. Un limbaj ca acela din *Viața lui Mihai Eminescu* posedă, structural, în virtutea tocmai a simplității lui, o desăvîrșită suplețe, stilul de cronică putîndu-și încorpora spontan descripția, reportajul, evocarea, sceneria, portretul, poemul, tirada retorică, dialogul, suportînd ușor intercalarea de citate, de documente, neîngrădind practic în nici un fel posibilitatea autorului de a-și însuși mijloacele oricărei specii literare. În cazul concret, ne găsim în situația de a înregistra, odată cu prezența tuturor acestor modalități, o diversitate de procedee, de la cele caracteristice oralității, unele împrumutate de la Creangă (nu doar în cartea despre viața lui, ci și în cea consacrată vieții eminesciene), la cele proprii în exclusivitate stilului scriptic. Cîteva exemple. În 1864, Eminescu era practicant la Tribunalul din Botoșani. „Tot cam în această vreme *umblă* vorba (sublinierea noastră) că s-ar fi dus cu frate-său Matei pe la Dumbrăveni." Acolo ar fi aflat cum o domniță „se îndrăgostise de un fecior frumos *nevoie mare*". O pățanie a birjarului Țirțec, una dintre gazdele lui Eminescu la Cernăuți, e narată într-un chip ce aduce aminte de episodul cu cireșele din *Amintiri din copilărie* : „...Ținînd ciubucul în mînă, Țirțec dădu năvală afară cu ochii pustii să vadă ce-i, cînd, dintr-un pom din grădină, sări unul, care furase mere. Cela zdup peste gard, Țirțec după el, pînă ce căzu în gura unor ciini." Pe un ton analog pînă la un punct aceluia al *Amintirilor* crengiste sînt relatate unele momente din viața lui Creangă, îndeosebi cel marcat de conflictul diaconului cu autoritatea bisericească. De cu totul altă factură este limbajul în paragrafe cu conținut diferit, precum acela, de pildă, în care Eminescu ne este arătat în drum spre Blaj. Aici Călinescu scrie cu pana lui Iorga, parcă, sau a lui Emanoil Bucuța : „O astfel de călătorie făcută

pe jos presupune popasuri multe și îndelungi, opriri prin satele ardelene cu case albastre din drugi de lemn, văcăluite și cu acoperișuri lunguiețe de șindrilă, cîte-o odihnă în vreo casă milostivă de țăran, pe un pat înalt umplut cu otavă într-o odaie cu grinzi afumate de care atîrnă chindeuri, bliduri și ulcele ; presupune tîrcoale în jurul bisericilor puse pe un vîrf de deal, cu prograda țepoasă de cruci într-o rînă, mai ales a acelor vechi bisericuțe de lemn, cu turlă scurtă ca o sondă, înlăuntrul cărora, dacă treci pragul înalt cît un pîrleaz, rămîi uluit de policromia zugrăvelii întinse ca un gudron pe pereții unei corăbii..." etc. Stilul *Vieții lui Mihai Eminescu* nu e lipsit nici de sublimități, precum în pasajul final al biografiei propriu zise („Astfel se stinse...",) mult prea cunoscut, spre a fi necesar, a-l reproduce, intrat, se poate spune, în „folclorul" lumii școlare. Chiar persiflînd fabulosul, ca în paragraful introductiv, Călinescu construiește el însuși viziuni în același spirit, spre a le răsturna, trădîndu-și astfel de la început, propensiunea spre sublim. „Conștiința românească — zice — a voit să dea celui mai mare poet al ei o obîrșie fabuloasă. Dar pentru că misticismul genealogic a devenit din ce în ce mai prudent, nimeni nu se gîndește că, asemeni lui Virgiliu, care descindea pe August din miticul Aeneas, să tragă pe Eminescu din sîngele balaurului din poveste, dintr-un smeu sau măcar din Budha..." ș.a.m.d. Uneori, biograful își „joacă" personajele, nu direct însă, ca Ion Creangă, nu identificîndu-se cu ele, nu mimîndu-le integral vorbirea, și cu atît mai puțin atribuindu-le (cum o face, în trilogia sa romanescă Cezar Petrescu) gînduri pe care ele nu le-au formulat în scris, ci refăcîndu-le sintetic logosul și stările de spirit, cu detașare, nu însă cu una rece, ci recurgînd la stilul indirect — liber sau întrebuințînd sintagme precum „e posibil", „trebuie să", „fără îndoială". Călinescu își interpretează mimetic personajele, luîndu-le, cu simpatie, peste picior. Poposind, în drum spre Blaj, la Tîrgu-Mureș, Eminescu face, într-un local, cunoștința seminariștilor Ion Cotta și Teodor Cojocariu. Așezat la masa lor, relatează biograful, clipind cu coada ochiului — poetul le destăinuie *„că era mînat de dorul fierbinte de a putea vedea Blajul, de unde a răsărit soarele românismului"* și le povestește „necazurile și lipsurile îndurate în lunga călătorie de la Cernăuți pînă la T. Mureșului". La Berlin, Eminescu „este posedat de dorințe violente, purificate de un sentiment al inacce-

sibilului, vrea demonicul, întrupat într-o ființă strălucitoare, aulică, vrea într-un cuvînt o voluptate care să-i cutremure totodată de spaimă sufletul, ca prezența unei divinități venerice..." Bolnav, poetul „cerea vin și cînta cu sentiment *Cucuruz cu frunza-n sus,* bătea cu bastonul în zăplazuri și ziduri sau spărgea ulcelele înșirate de o bătrînă pe parii unui gard fără îndoială din nevoia interioară de a vedea dacă lumea pe care o trăiește e aievea sau este o proiecție a fanteziei sale somnambulice". Într-o zi de sfîrșit de aprilie sau început de mai, Creangă, încă diacon, privește pe fereastră. „Ziua, în ciuda primăverii, trebuie să fi fost mohorîtă, vîntoasă, fiindcă ciorile croncăneau și se strîngeau pe turlele albe ale bisericii. Întunecat la suflet din cauza vremii, cu urechile iritate de croncănitul păsărilor, ale căror pene negre îi deșteptau prin asociație stolul negru al călugărilor lăsați asupra bisericii române, Creangă puse mîna plin de ciudă pe o pușcă (...), se repezi pe ușă afară și o descărcă în pîcla de ciori..."

Impresia de a parcurge romane i-o procură cititorului, în spațiul biografiilor călinesciene, mai cu seamă descripțiile și portretistica. Locurile de naștere ale scriitorilor și locurile în care aceștia au viețuit îi oferă biografului tot atîtea prilejuri de a-și satisface apetitul pentru plastic, pentru pictural, descriind cu minuție sate și orașe, case, interioruri, ambianțe, medii, ținuturi. Cîteva dintre descrieri, realizate cu mijloace îndeosebi balzaciene și flaubertiene, combinate, sînt de neuitat. Iată, spre exemplu, scos din gravuri de la începutul celei de a doua jumătăți a secolului trecut, orașul anilor de școală eminescieni, Cernăuții, un oraș care „împăca" atunci „rusticitatea Moldaviei de sus cu aparența de civilizație occidentală a Austriei meridionale". Pe străzi mișuna întreaga „împestrițată" lume bucovineană : „Largul chervan cu coviltir se întîlnește cu landoul baronial, în care o prea distinsă pereche se preumblă păzită la spate de un rece lacheu. Țărani români, ruteni, tîrgoveți trec pe lîngă evrei cu caftan și undrofițiri austriecești." Urbea e ca o matcă greoaie într-un roi zumzăitor de sate românești pline de verdeață : „Codrul și rîul nu fugiseră în fața orașului. În jurul lui ședeau înălțimile păduroase, coastele înflorite dinspre Mînăstrisca, Clocucica și Caliceanca, iar puțin mai încolo de Dumbrava de la Horecea curgea leneș Prutul". Satul pătrunde „pînă către inima tîrgului", prin „liniștea cîmpenească a împrejurimilor, verdea și mirositoarea um-

bră din Volksgarten, marile porți de zid cu grădini îndărăt și ulițele largi ca un drum de țară în care un copac răsărea deodată". Însă „peste această patriarhalitate" s-a așezat, „înăsprind liniile", „un burg de provincie austriacă". Cu toate că nicăiri, în oraș, nu se vedeau construcții gotice, Austria trăind „din arta italiană secentistă", peisajul cernăuțean nu era deloc vesel, în ansamblu, era mai curînd sumbru, dezolant : „Imensele, monotonele masivuri geometrice de zidărie se prefac în Austria în cazărmi fumurii și triste închisori (...) Cazarme nesfîrșite, școli și instituțiuni oficiale gigantice răsar (...) fără rațiune în mijlocul maidanelor ce nu pot fi umplute, dînd o falsă impresie de civilizație". Unic „semn al simplității pămîntului", „în această năvălire de zidărie germanică", e „bisericuța de lemn, învelită cu șindrilă", care, însă, nu e lăsată multă vreme acolo, ci „strămutată mai către margine, la Clocucica". Magistral este zugrăvit, la începutul capitolului al treilea al monografiei Creangă, Iașul de altădată. „Iașul — își începe biograful ampla descripție — se întinde în albia făcută, de cîteva dealuri rotunde, dar mai ales între povîrnișul Copoului și valea bătută a șerpuitului Bahlui". Dealurile acelea sînt „lutoase" și, din această pricină, „rîul alunecă gălbui și murdar printre gloduri". Peisajul este punctat și de „mlaștini mari, încărcate de trestii", de cîteva dealuri mai joase, „presărate cu vii", deasupra cărora „se strînge negriciunea unor adevărate păduri". Contemplat de pe vreunul din dealuri, Iașul oferă o „priveliște măreață" : „În jurul celor patru turle ale Mitropoliei, ce par colosale, un oraș feeric se lungește în patru labe. Din cauza rîpelor, zidul cel mai scund pare fortăreață, turla unei bisericuțe, turn medieval. Mînăstiri cu clopotnițe țuguiate, înconjurate de forturi, se albesc pe dealurile înconjurătoare." De îndată însă ce privitorul a coborît în cetate, „năluca se spulberă". Orașul ce-i păruse feeric e în realitate „un mare sat cu vechi biserici și cu un tîrg în care vestigiile unei arhitecturi mai nobile sînt prada celei mai ude ruine". Extrem de eteroclit, sub toate aspectele, „adevărat sat", la periferie, pe ale cărui drumuri nepietruite „trec (...) vaci, cîini, orătănii", „mai oraș" în centru, ținut însă „într-o mizerie de ghetou", Iașul lui Mihail Sturza și al lui Grigore Alexandru Ghica „are aerul unei tabere asiatice, în care, printre corturi murdare de zdrențe, se ridică corturile de mătase ale căpeteniilor". Arhitectural,

localitatea se înfățișează lamentabil : „Ambiția de a clădi monumental colaborează cu materialul sfărîmicios al locului și dă orașului încă foarte nou aspectul de imitație de ruină. Prea vasta Mitropolie crapă de la început, palatul domnesc, destul de vast, pare o cazarmă. Născut peste un oraș de lemn de abia de curînd, Iașul părea mai mult o tabără pentru mai multă vreme a unei curți venite călare și în vehicule". Bizareriei arhitectonice i se alătură „împestrițarea populației." Totul, în rezumat, e amestec haotic și elementele priveliștilor contrastează grotesc : „Ulițele mizerabile sînt străbătute în sus și în jos de echipaje strălucite, în care apare luxul cel mai parizian, trăsurile se țin șir una lîngă alta, iar Copoul este un fel de Bois de Boulogne în drum spre Crîm". Un adevărat studiu etno-sociologic insinuat în pictură este lunga parte introductivă a primului capitol din monografia Creangă, menită să ne familiarizeze de la bun început cu geografia și antropologia lumii povestitorului. Siretul, zice monografistul, diviza Moldova, odinioară, în două regiuni total diferite. Deosebirile își aveau temeiul în configurația solului. De partea stîngă a rîului „se rostogolesc coline aride, egale, în chipul valurilor rotunde ale unei smoale", și priveliștea ce se alcătuiește „e de o măreție barbară, care înspăimîntă". Sub efectul iluziei generate de pustă, surele spinări ale dealurilor „par cupole ale unei biserici subterane cu mii de turle rămase la suprafață", orașul ivit dintre văi „pare colosal, mirific", în realitate fiind „un tîrg ticălos". Clima acestor tărîmuri nu prea e temperată : „Solul argilos împiedică scurgerea apelor, și cînd ploile sînt mari, tot ținutul e un smîrc. Apa e sălcie, rea, seceta sinistră, inundația infernală și omul înoată în colb sau în noroi. Dinspre răsărit vin iarna viscole grele, mirosind asiatic." Un cu totul alt peisaj se deschide privirii dincolo de malul opus al Siretului : „De sus, din Maramureș și Bucovina, pînă jos, o spinare lungă de creste lasă coaste de o parte și de cealaltă, în Transilvania și în Moldova, despărțite de văile înguste ale rîurilor". Munții au „vîrfuri dințate" și sînt dominați de Ceahlău, care, „văzut pe timp senin chiar din cîmpie", se înalță, maiestos, deasupra masivului, „fumegînd de nori ca un vulcan". Calcaroși, munții din interiorul lanțului închipuie „cetăți fantastice de piatră", pereții lor stîncoși, apropiați unii de alții, compun „coridoare colosale". „Jnepii și ienuperii se cațără pînă sus și se prind și de crăpăturile povîrnișurilor".

Într-un asemenea ținut, satul este, firește, „doar o ceată de case care se urcă pe unde pot pe pereții văii, căutînd să fure cîte o bucată de povîrniș mai dulce drept ogradă". Tabloul geografic a fost construit de către scriitor mai mult cu scopul de a proiecta pe el tipurile umane, vizibil diferențiate, din cele două ținuturi moldave. De o parte a Siretului avem omul pustei, impulsiv, pătimaș, intolerant, „de o indolență nervoasă, ușor izbucnitoare", care „păstrîndu-și individualitatea sa dacoromană, începe să aducă aminte că nu sîntem departe de marile stepe din preajma Pontului Euxin" ; de partea cealaltă : munteanul sobru, stăpînit, liniștit, păstrător tenace al vechilor rînduieli, unele perpetuate din arhaic. Cel dintîi e agricultor, cestălalt — păstor sau tăietor de lemne, pe care le leagă în plute și le sloboade „de-a rostogolul pe Bistrița, peste nahlapi și genuni". Întocmai ca semenii lui din Maramureș și Transilvania, omul de munte moldovean și bucovinean e, din fire, tăcut și viața sa, ca a tuturor muntenilor, „este rînduită după o economie milenară și, ca atare, e automatică. (...) Pentru fiecare raport există formule străvechi, aproape rituale, și acestea sînt proverbul, zicătoarea. Țăranii de la munte se pișcă în chipul cel mai obiectiv cu putință, și fără nici o invenție, se pișcă folcloristic." Creangă e, ca aproape toți povestitorii, din această parte a țării, și în creație, un tipic „om de munte".

Ca portretist (de primă clasă), Călinescu s-a revelat încă înainte de 1930. Portretele lui Iorga și Pârvan, din *Gîndirea*, îndeosebi, se numără printre realizările sale majore și sînt veritabile capodopere ale genului. În cele două monografii, portretul include uneori studiul caracterologic, preludînd nemijlocit creația tipologică din romane. „Lumea prin care au trecut" Eminescu și Creangă n-a fost populată doar de personalități (Maiorescu, Slavici, Iacob Negruzzi ș.a.), doar de spirite de elită, interesante în special prin atributele singularizante, ci, natural, și de ființe comune, mai ales de acestea, de oameni vrednici de interes datorită componentelor psihice menite a-i defini categorial. Dealtfel, personalitățile sînt doar creionate (sugestiv), în cele două „vieți". Mult mai consistentă e portretura unora dintre inșii comuni. Veritabile tipuri, memorabile, rivalizînd cu personaje de roman, sînt Gheorghe Eminovici, tatăl poetului, și fiul lui Ion Creangă, Constantin. Primul e încarnarea tipică a gospodarului chibzuit, cu capul bine înfipt între umeri, cu amîndouă picioarele pe pămînt, dis-

prețuitor al subtilităților și complicațiilor sufletești, condus de principii „sănătoase". Masiv, bine zidit, robust, puternic „munte de om", „trup sănătos, minte sănătoasă", căminarul e harnic și întreprinzător, răzbătător, strîngător, cumpărător de moșii, excelent administrator, ajuns în virtutea acestei însușiri „mîna dreaptă a boierului Costache Balș", instruit, știutor de limbi străine, umblat prin străinătăți, „luminat". Om al faptei, înarmat cu o voință și o putere de a persevera inflexibile, posedînd totodată siguranța de sine a celui „care și-a agonisit totul prin sine și, fără slăbiciuni, e oricînd gata s-o ia de la început", el are implicit psihologia ajunsului, a învingătorului în lupta vieții, care ține ca rînduielile existente, de pe urma cărora poate în sfîrșit beneficia, să rămînă intacte. „Slugă de tînăr la boieri mai mari — îl caracterizează portretistul — el era pătruns de ierarhia lumii, împărțită de la Dumnezeu pînă la prostime în trepte nemișcătoare, și de principiul de superioritate ce derivă din ele. De aceea postea posturile, iar duminica și sărbătorile asculta cu evlavie și cap descoperit sfînta liturghie, de la început pînă la sfîrșit, tot așa cum în colțul salonului de la Dumbrăveni urmărea cu smerenie mișcarea și vorbirea boierilor. La rîndu-i, însă, aplica același postulat al autorității în propria familie și față de subalterni, alergînd cu harapnicul, călare, vociferînd, bătînd strașnic la nevoie (...), proferînd înjurături răcoritoare și patriarhale." Bun soț și tată de familie, de tip arhaic, „cultivat la Biblie și la tradiție", părintele celui mai mare poet al românilor, al poetului care avea să divinizeze eternul feminin, „vedea în femeie un tovarăș inferior și util, ursit să procreeze și să îngrijească de gospodărie", o făptură care fiind, din principiu, „exclusă de la orice viață spirituală", e de la sine înțeles că „n-avea nevoie de învățătură". Neavînd pentru „spiritele contemplative, înclinate către activitatea aparent gratuită a spiritului", nici o înțelegere, ba chiar detestîndu-le, Gheorghe Eminovici privea, firește, cu ochi răi năravul fiului său Mihai, de a recita versuri, și cu atît mai mult îndrăzneala de a le face el însuși. Spre a-l dezbăra de prostul obicei, îl „pișca cu vorba", îl „cicălea", numindu-l în derîdere „poetul", pînă ce băiatul, a început să ocolească, în vacanțe, casa părintească. El „înțelegea, ca multă lume respectuoasă de cultură, să-și pedepsească progenitura cînd nu învăța poeziile din cartea de școală, dar ca însăși odrasla sa să ajungă a face poezii, asta n-o înțelegea ! Un băiat trebuie să-și

facă viitorul, «să se chivernisească» !" Dacă Gheorghe Eminovici a fost în realitate exact așa cum l-a zugrăvit biograful fiului său rămîne încă de cercetat. Documente descoperite (sau doar date publicității) după apariția primei ediții a cărții lui Călinescu impun, pare-se, o retușare a portretului, și nu doar în detalii. Ele aruncă asupra căminarului o asemenea lumină (de ajuns de firavă, totuși !) încît unul dintre eminescologii de frunte din generațiile postbelice nu ezită să susțină că Eminescu ar fi moștenit de la el, și nu de la Raluca Eminovici, talentul poetic [8]. Oricum, portretul rămîne o realizare în sine, memorabilă. Spre deosebire de portretul lui Gheorghe Eminovici, sintetic, pictat cu mijloacele lui La Bruyère, acela al lui Constantin Creangă se întocmește progresiv, din relatările ce-l privesc pe tînăr, derulate în cuprinsul capitolului *Creangă-tatăl și Creangă-fiul*. Personajul este un tip de imbecil, un soi de Titi Tulea, mai pozitiv, cu un mult mai ascuțit simț practic și mai norocos. Mai concret caracterizat, Constantin Creangă e tînărul fără har, dar cu veleități și care, impertinent, știe să profite copios de pe urma celebrității tatălui său. „Era — zice biograful — (...) unul din acei semidocți de care vorbea Eminescu, un cioflingar de tîrg, care se cam rușina de tată și avea gesturi mărețe". Se cam rușina de țărănosul părinte, dar slăbiciunea pe care acesta o avea pentru el o specula, fără scrupule, abuza cu nerușinare de calitatea de fiu al lui Ion Creangă. Primit de Maiorescu și prezentat de către el fruntașilor Junimii, ca și altor personalități, tînărul nu dă nici o dovadă că „ar fi înțeles cîtuși de puțin importanța oamenilor care binevoiau să se ocupe de el din respect pentru tată. Pricepu numai că tată-său avea trecere și prietenii influente, care-i puteau folosi". Comportarea lui seamănă cu aceea a fiului adoptiv al lui Dostoievski. Elev de școală militară, apoi ofițer, Constantin Creangă se crede genial, are ambiții științifico-tehnice pentru care mijloacele îi lipsesc cu desăvîrșire, și lansează într-una felurite proiecte, pentru realizarea cărora terorizează cu perseverență (uneori secundat de tatăl său) pe junimiști, cerîndu-le bani și solicitîndu-le intervenții. Diletant și agramat, el produce „un op despre Dobrogea", cu care îl fericește pe Eminescu, iar mai apoi se pasionează de „invenții" prin care speră „să revoluționeze armata". Ajuns, grație demersurilor unor prestigioși oameni de stat, prețuitori ai lite-

raturii tatălui său sau numai îndatorați lui Titu Maiorescu, în situația de a urma studii în străinătate, „inventatorul" trimite din Viena, scriitorului, „banale impresii de călătorie, urmate de cereri de bani". Mîndru de cunoștințele sale, el îi vorbește lui Creangă, cu importanță (firește, tot pentru a-i stoarce bani), despre „Götte" și „Sopenchauer". De la un timp, începe să scrie nuvele, spre a nu rămîne mai prejos de tatăl său nici pe tărîmul literelor, și, tot după exemplul patern, se apucă de negoț, începînd cu acela de foi de țigară. „El combină — relatează Călinescu — literatura cu comerțul, tipărind literatură în pachețelul de foiță și făcînd reclama foiței în paginile nuvelelor sale." Ambiția de a se ilustra prin fapte mari coexistă foarte armonic, în spiritul lui Creangă junior, cu apetitul de a-și „înfige dinții în realitate", și proiectele științifice alternează, în scrisorile lui către tatăl său, cu proiecte matrimoniale, care includ, și ele, normal, cereri de bani. Ipochimenul se căsătorește și divorțează de două ori, practică, fără abandonarea carierei militare, pe al cărei traiect urcă pînă la gradul de căpitan, comerțul de bragă (despre care scrie o broșură), și tot ce întreprinde îi pune în lumină submediocritatea. „Fiul — conchide biograful — arată prin nulitatea lui că tatăl absorbise toate puterile familiei."

Monumentale, în monografiile Eminescu și Creangă, sînt portretele titularilor. Tot cuprinsul acestor cărți nu are dealtminteri sens decît în raport cu protagoniștii. Din tot ce expune, indiferent în legătură cu cine sau cu ce, biograful „scoate" portretele celor doi scriitori. Mijloacele directe de portretizare sînt, și ele, multiple. „Mișcătoare într-o biografie — afirmă Călinescu — este comunicarea seacă a treptelor fatidice ale unei existențe. E de ajuns a spune : François-Marie Arouet s-a născut (...), pentru ca zguduirea sufletului nostru să înceapă (...) biograful nu trebuie să facă nici o sforțare de a colora, ci numai să destăinuie simplu etapele unei vieți" (*Ist...*, 688). Călinescu, el însuși, „colorează", totuși. El practică, firește, pe scară largă, și simpla expunere de date — date revelatoare, caracterizante prin ele însele —, dar relatarea îi este deseori punctată de scene vii, de reconstituiri ale unor momente nodale din viața scriitorilor, de succinte narațiuni, de creație peisagistică, pictură de medii, considerații psihosociologice, de extrase din opera celor portretizați, din corespondența lor, din amintirile și opiniile despre ei ale contemporanilor, de

directe caracterizări și reflecții ale naratorului. Nedispunînd de aceleași posibilități ca romancierul, fie el romancier al actualității sau romancier istoric, biograful are, totuși, la îndemînă suficiente mijloace pentru a-și „crea", cum s-ar spune, „eroii", și G. Călinescu știe, ca nimeni altcineva, să se folosească de toate, și chiar să descopere altele, nebănuite. Într-o cronică, menționată într-un capitol anterior, criticul își destăinuie tentația de a „zmulge" naratorului subiectul, spre a-l dezvolta el, „fără atîtea schimonosituri" *(Ulysse,* 297). *Viața lui Mihai Eminescu, Viața lui Ion Creangă,* celelalte biografii sînt scrieri în care el își poate satisface plenar acest apetit. În calitate de biograf, criticul este nu numai îndrituit, dar constrîns chiar să rescrie cărțile altora. Călinescu se slujește de scrierile despre Eminescu și Creangă, utilizate, ca de manuscrisele tinerilor cărora le răspunde, în reviste, la „poșta redacției", unora publicîndu-le cîte un fragment, la rubrica „Primii pași". Citează ceea ce îi pare cu deosebire interesant, restul îl elimină, îl rezumă sau îl retopește, spre a-i da altă înfățișare, mai atractivă. „Creație" fiind, portretele ce se întocmesc în biografii reflectă, în consecință, și personalitatea portretistului. „Nici nu mai poate fi îndoială — scrie Călinescu, în postfața la *Ion Creangă* — că Creangă de aici este reprezentarea noastră, fiindcă el nu poate trăi decît pe rînd prin opera de interpretare a fiecăruia." Reprezentarea implică subiectivitatea, nu însă și arbitrarul. Ea poate să fie perfect adecvată obiectului, și chiar este, dacă se bizuie pe o reală, completă cunoaștere a lui. Autorul monografiei Creangă are pretenția de a fi dat o interpretare *obiectivă,* întrucît „subiectivitatea" lui se sprijină pe documente. „Oricît s-ar încerca altcineva — își explicitează criticul spusele — să dea o altă imagine, «mai obiectivă», el nu va putea decît să ajungă cam la aceeași viziune, cîtă vreme izvoarele sînt aceleași, sau, în sfîrșit, la o impresie arbitrară, părăsindu-le." G. Călinescu și-a propus, după cum se vede, să creeze portrete nu numai vii, dar și adevărate. Portrete care să „semene". E cazul, firește, a le examina.

Din primele rînduri ale *Vieții lui Mihai Eminescu* se poate întrevedea o intenție demitizantă. Aparent gratuite, propozițiile cu care scrierea debutează, anume că nu trecuse nimănui prin cap să atribuie lui Eminescu origine zmeiască sau să susțină că poetul ar fi un avatar al lui Budha, că, „lipsind orice vești scrise din recea noapte scitică, rămîne (...) hotărît că poe-

tul nostru nu poate coborî nici din Brig-Belu sau nebunul Boerebist, precum nici din Zamolxe sau din Baba Dochia", sînt articulate, de fapt, cu scopul de a discredita creația de legende în genere, de a ridiculiza, în cazul concret, poziția acelora care, îndoindu-se că „un căminar moldovean și o fată de stolnic ar fi putut da ființă întristatului contemplator al Luceafărului", găsiseră cu cale să ofere poetului strămoși turci, albanezi, bulgari, persani, armeni, polonezi și de alte felurite naționalități. După ce enumeră, cu ironie, cele vreo zece presupuse origini etnice neromânești ale celui mai mare poet român, criticul recurge, pentru a le spulbera, la procedeul reducerii la absurd : „În vreme ce biografii caută strămoși de-ai poetului între Marea Baltică și Marea Caspică, într-un sat din Bucovina, jud. Suceava, zis Călinești lui Cuparencu, trăiau pînă deunăzi și mai trăiesc încă rude țărănești de ale lui Mihai Eminescu". A crede, în această situație, că „între urmașii țăranului Petrea Eminovici și aceia ai lui Murad Eminowicz poate fi vreo legătură afară de aceea întîmplătoare a potrivirii sunetelor (...) este totuna cu a se pierde în legendă, cu a socoti pe Eminescu născut din Zmeu și din Baba Dochia". Departe de a fi scop în sine, explorările genealogice operate de critic au scopul de a învedera că „nici un scriitor român nu-și poate afirma mai cu putere ca Eminescu însușirea de poet ce aparține poporului român și nu-și poate număra ca el strămoșii moldoveni pe degete, vreme de două veacuri". O a doua teză avansată de biograf e aceea că nu există „nici un indiciu serios" de „vreo manifestațiune patologică" în familia Eminovici. Spre a și-o valida, el supune, pe rînd, unui examen minuțios (tot astfel va proceda și în *Ion Creangă)* dosarul fiecăruia dintre membrii acestei familii, începînd cu al tatălui, concluzia fiind că frații poetului s-au prăpădit, mai toți, nu sub efectul vreunei maladii ereditare, ci datorită hazardului, că doar „ironia firii a făcut ca lunga sîrguință paternă să fie înghițită de moarte și să fie salvată prin spiritualitatea neprocreatoare a poetului Eminescu". Afirmația, în treacăt fie spus, nu prea e confirmată de cercetările ulterioare.[9] În Eminescu însuși, criticul vede un ins normal, echilibrat, de o constituție robustă, sănătoasă, îmbolnăvit, iar nu congenital bolnav, nu predestinat destrămării, „un român de tip carpatin, dintre aceia care, trăind în preajma munților, mai cu seamă în Ardeal și Moldova de sus, sub greaua coroană habsburgică, cresc

mai vînjoși, și mai aprigi". Demitizîndu-și eroul, biograful îl și deromantizează. Exercitîndu-și *avant la lettre* facultățile de romancier realist, Călinescu povestește viața poetului simplu, cursiv, fără extazieri și indignări, cu detașare umoristică, în capitolele consacrate vîrstelor necristalizate, cu pietate sobră, lucidă, în cele următoare, descrie cît poate mai exact, adesea cu minuțiozitate balzaciană, mediile traversate de Eminescu, casele în care poetul a locuit, comunică tot ce a putut afla despre traiul său zilnic la Viena, la Berlin, la Iași și București, fără a ocoli cîtuși de puțin laturile prozaice. Eminescu, în viziunea biografului, e un om ca toți oamenii : nici semizeu, nici un damnat prin predestinare. „El — va scrie criticul, în *Istoria literaturii române* (p. 688), rezumativ — se naște ca toată lumea, se joacă și face năzbîtii ca toți copiii, face poezii ca toți tinerii, se îndrăgostește ca toți bărbații, se îmbolnăvește ca toți oamenii și moare ca toți indivizii. Cu singura deosebire că Eminescu face poezii bune." Deromantizarea (în *Viața lui Mihai Eminescu)* începe cu descrierea copilăriei poetului. „Nu trebuie — își previne Călinescu cititorii, din timp — să vedem (...) în copilăria celui care avea să devină cel mai mare poet al țării lui ceva miraculos și oarecum prevestitor. Este copilăria firească a unui băiat crescut la țară." Prin nimic din ceea ce face, fiul căminarului nu arată a fi „un descreierat precoce" sau „un palid trubadur solitar". Mihai Eminovici a copilărit ca orice fiu de țăran, jucîndu-se, la început, cu frații prin odăile și prin ograda casei părintești, cotrobăind prin toate ungherele și prin toate lăzile, ciondănindu-se cu orătăniile, urcîndu-se pe șură, călărind cîinele, aventurîndu-se mai apoi în spații din afara universului familial, prinzînd broaște, cutreierînd păduri, bătînd satele, poposind pe la stîni, unde rămînea uneori zile în șir, ascultînd „povești și doine, ghicitori, eresuri", bălăcindu-se în gîrle, trăind, într-un cuvînt, ca orice „haimana sănătoasă". Cu vîrsta, își schimbă, firește, și felul de viață. Răvășit de „timpurii instincte bărbătești", devine visător și străbate păduri, nu ca înainte, din plăcerea de a hoinări, ci spre a-și putea construi în solitudine, netulburat, lumi paradisiace. Seara se întîlnește „sub un salcîm" cu o fată cu „ochi mari și părul negru în coade". Pe la patrusprezece-cincisprezece ani era „voinic și gras, harnic și zîmbitor". Un an-doi mai tîrziu, în 1866, e un vlăjgan viguros, rezistent, un vagabond tare de vir-

tute, emul peste secole al lui Villon și al lui Rimbaud. Adolescentul se culcă unde îl apucă noaptea, îmbrăcat, de preferință pe clăi de fîn, dar și direct pe pămînt. La Blaj, el se azvîrle cu voluptate în valurile Tîrnavei, unde execută „fel de fel de isteții nautice". Ca student la Viena, Eminescu e „un spirit activ și ardent", participant la întruniri studențești, organizator, cu Slavici și alții, al marii serbări de la Putna, denunțător inclement al blazării „epigonilor". Preocupat de soarta neamului său, poetul scrie încă din epoca vieneză articole curajoase, atrăgîndu-și din partea procurorului public al Pestei amenințarea cu un proces de presă, plănuiește un ciclu de conferințe, și ceea ce caracterizează întreagă activitatea sa publică e „maturitatea gîndirii (...) și un superior simț practic în domeniul social, în contrast oarecum cu exaltarea romantică a imaginației poetice". În toate împrejurările, Eminescu arată, începînd din tinerețe, „pentru aspectele și formele vieții politice naționale, un interes de adevărat om politic". Ardența patriotică, elanul, capacitatea de a se entuziasma și a se dărui nu-l părăsesc nici mai tîrziu, în ciuda tuturor dezamăgirilor și înfrîngerilor suferite. Ca profesor suplinitor și mai ales ca revizor școlar, scriitorul își exercită atribuțiile nu numai cu o exemplară conștiinciozitate, dar și cu un zel, cu o dorință de a ridica nivelul și a spori eficacitatea învățămîntului impresionante. Eminescu a putut avea crize sufletești, momente de silă și descurajare ; blazat și sceptic n-a fost niciodată. Aceia dintre contemporani, consideră criticul, „care-și amintesc tinerețea lui Eminescu, sub impresia definiției de mai tîrziu a operei sale cu formula pesimismului, sau sub aceea a boalei care l-a răpus, sînt înclinați să ne înfățișeze viața poetului într-un ton sumbru și dezechilibrat" se înșeală și își induc în eroare cititorii. Optica lor include „și o doză de incultură și naivitate". După G. Călinescu, „pesimismul" eminescian a fost „o poziție speculativă a spiritului, fără consecințe practice". El s-ar explica, simplu, prin aceea că filozofia lui Schopenhauer era, în timpul studenției poetului, „sistemul la modă (...), precum era acum cîteva decenii, în Occident, intuiționismul lui Bergson". O expresie a sănătății funciare, a instinctualității robuste, a deprinderii incorigibile de a trăi frust, lăsîndu-se în voia naturii, vede criticul chiar și în mizeria din locuințele eminesciene. În reprezentarea lui Eminescu, susține el, universul cuprinde două sfere : „lumea ideilor, înfățișată în cărți, și natura vie". Sub

aspectul „culturii simțurilor", poetul ar fi fost „un om al naturii, o ființă inocentă și sănătoasă", ca Ion Creangă ; de aici și prietenia cu el. Eminescu „se aruncă în pat ca-n fînul din grajdul de la Blaj, pe de-a-ntregul îmbrăcat", nu-și mătura odaia și nu schimba apa din cofă, deoarece „acestea erau oarecum fenomene naturale și, după cum ar fi nefiresc să cureți iarba din livadă și să primenești apa din iaz, tot astfel i s-ar fi părut inoportun să întrerupă putrefacția gunoaielor prin colțuri sau fermentația acră a rufelor murdare". Mobilele sărăcăcioase pe care le avea în odaie, și pe care le-a „glorificat" în versuri și proză (masa de brad, sofaua roșie), erau pentru poet „nu cadru estetic, ci manifestațiuni ale naturii vii" : stînd cu coatele pe masă, Eminescu se gîndea, poate, „la crengile drepte și verzi ale brazilor din pădure", iar în canapea simțea, probabil, „mirosul de otavă și scîrțîitul greierilor din cîmpurile îndepărtate". Poetului nu-i lipseau, susține biograful, posibilitățile de a-și dărui „un interior modest, dar stilizat", și, cu toate acestea, „el umblă după surpături de mahala aproape sătească, după zidiri dezolate și primitive, în sfîrșit după *bordei*, în lutul căruia pare că-l atrage un instinct al cătunului". În rudimentaritatea lor, obiectele de care se folosea Eminescu „erau elemente nu ale mizeriei, ci ale rusticității sale". Erosul eminescian, după Călinescu, fără a fi de-a dreptul rustic, întotdeauna, nu s-ar deosebi calitativ de al omului din mulțime. În genere, Eminescu se ridică, în viața afectivă, „deasupra norodului" doar „prin expresie", „cuprinsul esențial al sufletului său fiind un sentiment de *jele*, fie că în iubire, departe de orice educație analitică, își chema iubita în codru verde, fie că gîndul morții i se înfățișa cu toate mîngîierile unei îngropăciuni după datini și tristețile unei vieți nelumite". Contemplatorul Luceafărului, zice criticul, „nu are mistica transfiguratoare a marilor romantici, care-și creează o femeie fictivă pe datele imperfecte ale realității și absorb în contemplație orice nevroză sexuală" și, „deși accentele platonice sub forma tiraniei eternului în dragoste nu-i lipsesc", „el nu vede îngeri suavi cu ochi incandescenți, ca misticii medievali..." Iubirea e pentru el „un leagăn de gingășii erotice, o necesitate spirituală și afectivă, bineînțeles, dar și fiziologică, o nevoie naturală de a trăi viața speței cu toate deliciile de ordin sufletesc superior, pe care conștiința le suprapune mecanismului reflex, dar în sfîrșit un instinct *Ce le-abate și la paseri de vreo două*

ori pe an". Poetul este „un idealist, nici vorbă, un om cu mîini întinse spre fantasma femeii desăvîrșite, pe care n-o va găsi niciodată", dragostea fiind căutare, însă obiectul idealității sale „nu e simbol cu aripi, ci o apariție concretă și tangibilă, un minimum de cerințe vitale, adică *Nu e mică, nu e mare, nu-i subțire, ci-mplinită,* / Încît ai ce strînge-n brațe — numai bună de iubită". Ca om, Eminescu e „stăpînit de o insatisfacție erotică obișnuită la indivizii normali și invers proporțională cu puterea de abstracție pasională". În înțelegerea lui, „dragostea este exclusiv posesie și amplexiune", fiindu-i „aproape necunoscute" experiențe precum „cultivarea eului pasional în sine, (...) fetișismul obișnuit îndrăgostitului de tradiție medievală, savoarea solitudinii și a misticii". Lipsit de „acuități pentru senzațiile fine", poetul cheamă femeia „în păduri de fagi sau pe marginea apei, lîngă trestii și răchite, pentru îmbrățișări și sărutări bucolice, sub copacii în desfrunzire, atras de o evidentă voluptate ferină către natură". Pe scurt, criticul crede a fi descoperit și în erosul eminescian, ca în toate manifestările poetului, „o fire zdravănă și țărănească".

Demitizarea e, după cum se vede, radicală. Finalitatea ei ? Nimeni nu mai împărtășește astăzi opinia, exprimată de unii, la apariția *Vieții lui Mihai Eminescu,* ba chiar înainte, că prin aducerea poetului din „cerul legendei" pe pămînt, Eminescu este „coborît" și memoria lui profanată. A fi procedat altminteri ar fi fost, din partea criticului, o mistificație deliberată, în dezavantajul obiectului. Demitizarea nu e un scop în sine, însă. G. Călinescu demitizează spre a remitiza. Pentru Călinescu, o biografie este o lucrare nu numai „dialectică", dar și „mitologică" *(Cr. o.,* 219). E ceea ce unii dintre contemporani au și observat îndată, în cazul *Vieții lui Eminescu.* „D. Călinescu — scria Perpessicius, la apariția „magistralei lucrări" — a întreprins beatificarea lui Eminescu și a izbutit-o" *(Mențiuni...,* IV, 354). A întreprins, e bine de precizat, o „beatificare" în spirit modern, necesară. Biserica însăși, cea romană, urmează astăzi, cînd operează canonizări, alte criterii decît cele tradiționale, luînd în considerație mai mult eficacitatea acțiunii mundane decît practicile ascetice și experiențele interioare mistice ale prezumtivilor „fericiți". Văzut ca ins normal, Eminescu nu ne apare mai puțin sublim decît marcat de stigmatele damnării irevocabile. Dezidealizat, poetul nu este și dezeroizat implicit. Ba chiar dimpotrivă. Prin împrăștierea falsu-

lui mister în care îl învăluise adorația naivă și convențională, exemplaritatea „virtuții" întruchipate de poet se revelă cu mult mai impresionantă. A converti mizeriile existenței în stimul al creației, a înălța etern omenescul comun la absolutul lirismului, a fi, mai simplu vorbind, mare poet trăind, iubind, suferind ca toată lumea, e o performanță pe care o realizează doar exemplarele de lux ale speciei umane. În ce constă, după G. Călinescu, măreția lui Eminescu ? În puterea de a transfigura. Inteligența lui, apreciază criticul, „era limpede, îndreptată numaidecît la țintă, dar mijlocie ca o apă curgătoare fără ochiuri adînci". Nu tot astfel imaginația. Puterea poetului „de a oglindi prezentul în vis, făcînd din el un cer întors și fără fund, este enormă și împiedică pașii tereștri". Eminescu este, pentru biograful său, „un lunatec sublim, în sufletul căruia visele creșteau ca nalba, acoperind și colorînd priveliștea orizontală". Vizionarismul era starea sa normală. Altfel spus, „virtutea" lui Eminescu este puterea sa de creație. Aceasta e, de fapt, „virtutea" oricărui artist. Pentru reliefarea ei, biograful se va adresa operei. Opera, în înțelegerea lui Călinescu, trebuie să fie principala sursă de... informație, pentru un biograf. Viața unui scriitor trebuie privită dinspre operă, și ea „începe (...) nu cu anul nașterii, ci cu anul morții" *(Cr. o.*, 219). Astfel de afirmații sînt, evident, în parte, butade. Biograful nu va scoate din operă date concrete, materiale, ci va stabili în baza ei dominanta spiritului celui ce a creat-o, pe care o va confrunta permanent cu existența reală a respectivului. Va apela, cu alte cuvinte, la operă nu pentru a reconstitui cu exactitate etapele vieții unui scriitor, sau nu în primul rînd pentru aceasta (practic, G. Călinescu nu ezită defel să se folosească, în scopul elucidării unor situații reale, și de pasaje din literatura eminesciană de imaginație, pe care le examinează ca pe orice alt document), ci pentru a desluși sensul comportamentelor aceluia, a-i explica felul de a fi, pentru a-i putea scrie biografia interioară. Conduita „eroului" de biografie trebuie, întocmai ca aceea a eroului de roman, *motivată*. Motivația, în cazul scriitorilor, o dă opera. Opera și viața se luminează, în monografiile călinesciene, reciproc. Ne-am înșela dacă am crede că G. Călinescu, răsturnînd metoda introdusă la noi de către D. Caracostea, aceea de-a cerceta biografia scriitorilor în scopul studierii procesului genetic al creației lor, o desfiin-

țează prin aceasta. Scrise din perspectiva operelor, și *Viața lui Mihai Eminescu* și *Ion Creangă* și celelalte biografii construite de Călinescu nu renunță cîtuși de puțin la „explicarea" operelor prin condițiile vieții, prin formația scriitorilor. Fără a se hazarda să explice cutare scriere printr-o întîmplare sau alta din existența profană a autorului, criticul relevă, constant, efectele de tot felul ale circumstanțelor biografice asupra creației. Aceste circumstanțe pot avea un rol inhibitiv, limitativ sau, din contră, unul stimulativ ; ele o modelează, în orice caz. Eminescu ar fi fost genial, oricum, însă „eminescian" a devenit datorită originii (etnice, sociale, regionale), ambianței copilăriei, experiențelor din adolescență și tinerețe, lecturilor, caracterului studiilor ș.a.m.d. Dacă acestea n-ar fi orientat în nici un fel opera, scrierea biografiei sale ar fi simplă pierdere de vreme. Toată chestiunea e ca „micile mizerii" ale vieții să nu fie considerate în sine, ci „motivate" prin dezvăluirea sufletului operei. E ceea ce tocmai se realizează, magnific, în monografiile lui G. Călinescu. Criticul răscolește mizeria în care s-a zbătut Eminescu (complăcîndu-se, după opinia sa, în această mizerie), pentru a demonstra că destinul creator propriu autorului *Glossei* a avut nevoie, spre a se realiza, tocmai de un asemenea climat, minus, firește, loviturile care l-au împins pe poet în mormînt, prematur. Teza e, firește, discutabilă. Fapt e că descrierea locuințelor insalubre, de pildă, e făcută nu de dragul pitorescului sau pentru a impresiona, ci pentru cunoașterea exactă a condițiilor în care, în cazul lui Eminescu, s-a desfășurat destinul creator. Putem să respingem afirmația că poetului i-a *plăcut* să trăiască în condiții de primitivitate. Ceea ce rămîne sigur e, că de voie sau de nevoie, el a creat în condițiile descrise de biograf. Și a creat genial ! Destinul creator a învins „toate relele ce sînt / Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt". Biograful n-o formulează direct, însă din toată povestirea lui rezultă că între existența lui Eminescu, atît de zbuciumată, și existența istorică a poporului român, există analogii. Eminescu a fost o personalitate rezumativă. Introducînd această specificare, suportul concluziei finale, generalizatoare, a criticului apare mai solid. Mihai Eminescu a fost, după biograful său, poetul cel mai „înzestrat să exprime sufletul jalnic sau mînios al unei mulțimi în primejdia de a fi zmulsă din locul rădăcinilor sale", „să dea expresie simțirilor mo-

derne și românești, și cu fluierul său poetic să ducă aspirațiile noastre pretutindeni".

Acesta e portretul. Rămîne a stabili, ceea ce nu e ușor, dacă el reproduce exact originalul. Avem în biografia scrisă de G. Călinescu un Eminescu real ? Autorul, firește, o afirmă. El pretinde (recunoscîndu-se implicit — fără s-o declare — discipol al lui Saint-Beuve) a fi dedus chipul omului din operă și din tot ce ne-a rămas de la poet, precum și din relatările, din mărturiile contemporanilor, din documente, într-un cuvînt. Numai că documentele pot fi citite în mai multe feluri. Documentele sînt ca fotografiile. Expresia feței cuiva, imobilizată pe carton, poate fi interpretată diferit de către privitori. Dintr-un maldăr de texte, doi cercetători pot selecta, părîndu-le edificatoare, paragrafe cu totul diferite. Unul poate să atribuie pondere excepțională, într-o operă poetică, unui vers căruia celălalt nu-i acordă, poate, nici o atenție. Iubita eminesciană ideală este, după opinia lui Călinescu, „văduvioara tinerică", cu forme pline, nicidecum femeia spiritualizată, „cu brațele de marmur", cu „fața străvezie ca fața albei ceri". Nu tot astfel gîndesc alți exegeți de incontestabilă competență ai operei lui Eminescu, D. Caracostea, de pildă. Pentru Călinescu „idealitățile" nu sînt decît „accente platonice", atitudini livrești, incidentale, cu alte cuvinte, și, cu toate că poetul zice : „Prea mult un înger mi-ai părut / Și prea puțin femeie", criticul afirmă că Eminescu „nu vede îngeri suavi cu ochi incandescenți". Orice se poate dovedi cu citate. Însă nu toate „dovezile" sînt irefutabile. G. Călinescu a creat, fără îndoială, un Eminescu posibil. Contribuția lui la descoperirea *adevăratului* Eminescu este capitală. Dar a susține că în *Viața lui Mihai Eminescu* poetul se găsește *întreg* este imprudent. E foarte probabil, spre a nu spune : sigur, că Eminescu a fost (și ca om) mai complex, mai adînc decît rezultă din biografie. Criticul nu-l coboară pe poet, spre a se înălța pe sine, însă nu încape dubiu că el s-a zugrăvit într-o măsură oarecare pe sine însuși în Eminescu. N-a făcut, evident, din Eminescu port-vocea propriilor idei, precum Cezar Petrescu, dar i-a reliefat, în chip firesc, acei determinanți psihici pentru care avea organe aperceptive mai operative, lăsîndu-i pe ceilalți, în penumbră. E simptomatic, de pildă, că G. Călinescu subliniază stăruitor conștiința de sine a poetului, faptul că Eminescu a avut din plin sentimentul propriei valori, că, fără a fi fost un „vanitos mă-

runt", se socotea cu siguranță, „cel mai mare poet al vremii". Nimic din ceea ce se atribuie, în biografie, „eroului" nu este nereal, însă impresia cu care unii dintre cititori încheie lectura este că o dimensiune a sufletului eminescian a rămas neluminată, scoțîndu-se în schimb în evidență, cu oarecare exagerare, altele. Eminescu din biografie e mai veridic, nu încape discuție, decît cel construit de E. Lovinescu, în *Mite* și *Bălăuca*. Urmărind să „anuleze" viziunea călinesciană (cf. *Memorii*, III, 233), Lovinescu a imaginat un Eminescu interiorizat, solitar, absent, indecis, inhibat sexual, apatic, opus în toate privințele celui din *Viața lui Mihai Eminescu*. Documentele infirmă în cea mai mare parte un asemenea portret, [11] fără a-l confirma integral pe cel pictat de G. Călinescu. Ceea ce se ascundea sub așa-zisul „pesimism" al lui Eminescu nu era, după toate indiciile, o atitudine de împrumut, adoptată sub impactul „modei"; era o realitate psihică, adîncă, un mod existențial. Desigur, poetul n-a fost „pesimist" la modul vulgar, „pesimismul" său exprima, neîndoielnic, „o poziție speculativă a spiritului", nu însă una cu totul „fără consecințe practice". Eminescu a scos, asemenea lui Titu Maiorescu, din filozofia lui Schopenhauer un sens activ, între propria lui „filozofie teoretică" și cea „practică" nefiind, în consecință, după cum o va dovedi Călinescu însuși, *în Opera lui Mihai Eminescu*, o prăpastie, și, în orice caz, poetul și-a pus probleme, s-a frămîntat, a fost realmente devorat de întrebări, și nu doar de întrebări artistice. Zbuciumul creator, căutările, avînturile spre absolut ale poetului puteau fi mai insistent înfățișate în biografie. Ele răscolesc întreaga poezie eminesciană, inclusiv cea de dragoste, văzută cam unilateral de critic. E greu a împărtăși teza lui Călinescu potrivit căreia această poezie ar fi proiecția purei instinctualități, elanurile de transcendere a impulsiilor primare, „ferine", fiind simple epifenomene. Oricît i-ar fi lipsit „cultura simțurilor", poetului nu i-a fost străin simțul „au-delà"-ului. Un mistic al erosului, un îndrăgostit în tradiție medievală, Eminescu n-a fost, evident, însă nu e deloc obligator să fie stăpînit cineva de misticism medieval și să practice asceza pentru ca sufletul lui să vibreze spre eternul feminin și sub acțiunea altor stimuli decît apetitul de „posesie și amplexiune". Nu trebuie pierdut însă din vedere că biografia nici nu și-a propus să spună totul despre Eminescu. „*Viața lui M. Eminescu* nu este decît temelia pe care se ridică cerceta-

rea asupra operei lui Eminescu", își avertiza autorul cititorii, în 1932, în postfață. Iar în postfața la volumul al cincilea, ultimul, din *Opera lui Mihai Eminescu*, criticul zice : „Cele șase volume alcătuiesc un singur studiu, care trebuiește citit de la un capăt la altul, fiindcă intenția critică este infuză peste tot și o pagină se bizuie pe alta, în valuri variate, nu identice". Rămîne de cercetat dacă, în totalitate, monografia îl revelă pe Eminescu complet.

Mult mai concentrată, monografia Creangă își înfățișează „eroul" și ca om și ca scriitor în cuprinsul aceluiași volum. În secțiunea ei biografică, această monografie nu face dealtminteri decît să dezvolte, să exemplifice paragraful despre Ion Creangă din *Viața lui Mihai Eminescu*, transformînd profilul creionat acolo într-un portret în mărime naturală. Ca să ajungă însă la portret, criticul narează, firește, viața scriitorului. Schema biografiei Creangă o repetă, în liniile ei mari, pe aceea a biografiei Eminescu. În amîndouă, primele capitole se străduiesc să deceleze originile și datele primare bio-fizio-psihologice ale personalității studiate, scoțîndu-i la lumină strămoșii, părinții, frații, surorile ; capitolele următoare istorisesc viața respectivei personalități, de la naștere pînă la statornicirea, fie și provizorie, într-o anume formulă de existență ; ele au, în consecință, caracter epic, spre diferență de acele ce le succed imediat și care, operînd incursiuni în climatul intim al existenței scriitorului și în sfera preocupărilor sale, subordonează narația descripției, analizei și caracterizării. Biografiile redevin epice în capitolele lor ultime, care, simetrice față de cele consacrate procesului de formare, înfățișează traiectul descendent al drumului parcurs de Eminescu și respectiv Creangă. Ne găsim, cum se vede, în fața unor biografii de tip saint-beuveian (faptul a fost semnalat de Pompiliu Constantinescu [12]), nu fără reminiscențe plutarhiene, îndatorate și metodei lui Taine. Întocmai ca autorul *Filozofiei artei*, Călinescu, studiind un scriitor, ține seama de mediul (geografic, social) în care acela s-a născut și format, de epoca în care a trăit, de constituția lui etno-antropologică. În Creangă, criticul identifică „un țăran, însă un țăran fabulos, mărind în persoana sa elementele speței pînă la monstruozitate". Astfel vorbește Călinescu în *Viața lui Mihai Eminescu*. În *Ion Creangă*, biograful ne spune, firește, întreaga poveste a pitorescului personaj, mai bine zis : o zugrăvește. Cartea e o succesiune de scene avîn-

du-l pe Creangă protagonist, și o citim cum am privi, traversînd naosul unei biserici, pictura murală istorisitoare de biografii sacre. Analogia este, evident, aproximativă. Diacon, un timp, Creangă n-a dus deloc o viață sfîntă, dimpotrivă, tot felul său de a fi e o parodie a sfințeniei. Metoda biografului său este, oricum, picturală. Și... mitizantă. Am spus că, în capitolele afectate vieții prozatorului, monografia e un roman, și chiar este, într-un anume sens, însă „eroul" ei e mai curînd un personaj de basm. Cursul vieții lui Nică a lui Ștefan a Petrei nu a fost, desigur, marcat de peripeții asemănătoare celor traversate de Harap Alb sau de Făt-Frumos, fiul iepei, dar povestitorul a avut firea eroilor săi, fiind, în copilărie, un drăcușor, ghiduș, precum Chirică din *Stan pățitul*, în adolescență și tinerețe : un cotîngan poznaș, pus pe șotii, ca „dascălii" din Fălticeni și ca flăcăii năzdrăvani cu care se întovărășește Harap Alb, la maturitate : un hîtru și un parșiv, întocmai ca Moș Nichifor Coțcarul, și toată viața — un Flămînzilă și un Setilă. În timp ce pe Eminescu îl coboară din „cerul legendei" (fără a-l micșora), lui Creangă, biograful îi îngroașă, portretizîndu-l, acele trăsături care îl scot (în alt chip decît pe marele poet) din „umanitatea canonică". Această singularizare nu implică anularea atributelor care fac din autorul *Caprei cu trei iezi* un exponent. Ion Creangă e chiar exponentul prin excelență, în viziunea lui Călinescu, al unei anumite umanități. În el și în Eminescu, criticul a pictat două fețe, complementare, ale geniului artistic național. Fața apolinic-prometeică în unul, fața nastratinească, în celălalt. Amîndoi scriitorii personifică sublim duhul românesc creator, în variantele lui permanente, cea solemnă și cea carnavalească, ambele la fel de reprezentative. În Eminescu — am observa noi — și-au găsit întruparea zăcămintele romantice ale spiritualității autohtone, decantate în retortele marii poezii de pretutindeni ; în Creangă, gustul omului carpatic pentru fabulosul grotesc, încărcat de observație realistă. Eminescu e Făt-Frumos, Creangă, Păcală. Zugrăvindu-l pe Ion Creangă, criticul are prilejul de a-și satisface pînă la îndestulare propensiunea spre caricatural, apetitul de grotesc. Marele prozator este, în viziunea sa, o făptură sublim teratologică, un fel de Greul pămîntului : „bivol nămolos", „bivol de geniu". Instalat în bojdeuca de la Țicău, Creangă trăiește acolo ca o sălbăticiune silvestră, între alte sălbăticiuni. Absolut rustică, locuința lui e o vizuină populată de mîțe, vreo

douăzeci la număr, care, la un semn, năvălesc asupra stăpînului, cu cozile ridicate, „acoperindu-l cu totul în blănurile lor". Cînd scriitorul mănîncă, felinele umblă pe sub masă, se freacă de el, îl „gîdilă pe la nas cu cozile". Spre a suplini „ştioalna" din Ozana, în care se scălda pe vremuri, în cerdacul din dos al bojdeucii se găseşte o putină, în care Creangă „intră gol, şezînd pe un scăunaş şi scriind ceasuri întregi pe o scîndură pusă deasupra". Cînd suferă de mîncărime a pielii, şi-o astîmpără, „în lipsa nisipului cald, care curăţă epiderma", „cu ajutorul unei lopăţele de lemn crestate, făcută anume pentru scărpinare". În oraş iese îmbrăcat în haine de „şeiac aspru, mînăstiresc, cu căciulă brumărie în cap, iarna, iar vara cu pălărie largă, cu „ciubote trainice, cu tureatcă largă", în picioare. Spre a se sprijini, îşi ia „baston gros, noduros", în amintirea celui „cu care împungea cîinii şi îndemna vitele". Seara, cîntă ciobăneşte, în cerdac, din fluier. Dar ceea ce face din Creangă, mai mult decît oricare altă deprindere a lui, un personaj de basm, e „polifagia". De copil, „Ionică e mîncău. Colacii, iar nu fiorul necunoscutului îl duc la biserică." La maturitate, scriitorul e de o voracitate pantagruelică. „Hîlpăvul care în sat făcea ochi dulci fetelor fecioare (...), — scrie biograful — spre a le mînca purceii fripţi şi alivencile, mînca asemeni unui lup flămînd". Dacă se întîmplă, bunăoară, să aibă în faţă raci, „el nu se-ncurcă, asemeni boierilor sfrijiţi, rupînd cu degetele-i groase picioarele subţiri ale racului", ci „trage tot castronul cu raci înainte, vîră mîna păroasă în el, scoate pumnul plin, ducîndu-l la gură, apoi ronţăie racul, zvîrlind cojile afară, cum aruncă rîşniţa pleava". Numai pentru deschiderea poftei, Creangă consumă, într-o împrejurare oarecare, „zece ouă, o strachină de prune, o oală de porumb fiert", şi o face „cu acea plăcere de a amesteca alimente de tot felul care este a mîncăcioşilor şi a vitelor". Altădată, la un birt, cere toate mîncările existente, „înghiţind cîte două fierturi, mai multe soiuri de fripturi, bînd o carafă de vin şi o cofiţă de apă rece", după care „se scoală uşurat de la masă, zglobiu". După un „post doftoricesc", devoră „o pîine întreagă, o găină fiartă cu usturoi, un castron cu sarmale, opt plăcinte cu caş" şi bea o oca de vin. Scalda, mai ales, îi provoacă o foame insaţiabilă. Sub stăpînirea ei, o dată, „mănîncă tot ce găseşte la han, bea de la o ţărancă o oală de lapte dulce, mănîncă de la un ovrei un ceaun de păpuşoi fierţi,

grontăind boabele ca mascurii". Sînt doar cîteva dintre exemplele de „polifagie", etalate de către biograf. Natural, însușirile arătate nu sînt singurele pe care monografia le dezvăluie. Se poate chiar afirma că, în cuprinsul cărții, avem un Creangă complet. O însușire prin excelență definitorie, puternic individualizantă — adevărată *qualité maitresse* — a scriitorului este obiceiul de a se „prosti", a se „țărăni". Încă din seminar, Creangă obișnuiește să se „mustre de țărănie", să se prefacă a „pricepe și nu prea", deși pricepea foarte bine, ceea ce se preda de către profesori. Ajuns diacon, viitorul prozator e stăpînit de o „prezumție savuroasă", pe care și-o disimulează cu „șiretenie țărănească", nu fără a pune în ea și „un fel de ironie pentru boieri". Crezîndu-se „foarte deștept și capabil să străbată repede, sănătos, o chestiune", el „este acum un moș Ion Roată tînăr, încredințat că are un rol de jucat (...), bănuielnic împotriva boierilor, un om care se preface «a nu pricepe» și-și însușește vorbele *mojic, ghiorlan* și *dobitoc* cu o umilință falsă, în care se ascunde ironia și încredințarea că numai el, ca țăran, e deștept". Nu numai că „umilința lui Creangă nu e naturală, ci e o formă de ironie", dar în „smerenia" lui „este și oarecare agresivitate, un reproș continuu, motivat ori nemotivat, împotriva celor care i-ar fi ironizat țărănia." Obiectiv judecînd, criticul găsește că Ion Creangă „e mai deștept decît pare". El nu are „o cultură complexă, ramificată". însă „cît știe știe bine". Cititor de puține cărți, el înțelege „mai bine decît cei cu multe". Este „un șiret patriarhal, ca și Ioan Neculce, care, și acela, vorbește de «firea lui cea proastă», deși o crede deșteaptă". Simularea „greutății de cap" e doar unul din modurile „țărăniei" arborate de Creangă. Un altul, complementar, este darea în spectacol, mimarea, cu exagerare, a „ingenuității". Văzînd că vorbele lui provoacă haz, scriitorul își face „un limbaj de Păcală". El începe „să dea reprezentații de «înțelepciune»" și se obișnuiește cu „această falsificare a naturii prin îngroșarea unei însușiri" atît de mult „încît va fi printre oameni un Păcală statornic, care nu mai poate ieși din gesticulația tipică a rolului său simbolic". Povestitorul „nu mai poate vorbi ca lumea și nu mai poate exprima nici o idee de-a dreptul. El își pierde personalitatea de om și rămîne la aceea proverbială de ghidușar". Pentru orice situație, el „are cîte o zicătoare (...) și le scoate una după alta, cu o poftă de vorbă

ameţitoare". Ţăran prin fire, Creangă nu e deloc un ţăran ingenuu, inconştient de posibilităţile sale ; este, din contră, un rafinat, un „om deştept", şi „corespondenţa, polemicile lui dezvăluie un mînuitor sigur de idei, într-o limbă tehnică fără pată". Ca institutor, face uz de o pedagogie proprie, originală, pe cît de ingenioasă pe atît de eficace. În scris, e de o autoexigenţă mai mult decît exemplară, un adevărat mucenic al năzuinţei la perfecţiunea artistică, un „Flaubert al Humuleştilor". Omul în aparenţă primitiv în toate ascunde în el un artist de întîia clasă. În existenţa de toate zilele, Creangă poate avea firea şi gusturile personajului său din *Povestea porcului.* Aidoma acelui personaj, el îşi leapădă, însă, în anume ceasuri, privilegiate, pielea înşelătoare, devine demiurg, şi numai cu suflarea geniului său, ridică poduri şi palate de aur, îmbracă lumea întreagă în aur şi nestemate. În Greul pămîntului e condensată nu numai vitalitatea neamului carpatin, dar şi puterea acestuia de a şi-o obiectiva, transfigurată, în planul creaţiei perene.

Temelia artei lui Creangă, relevă criticul, stabilind implicit trăsătura de unire între modul sufletesc şi creaţia scriitorului, este oralitatea. Nu e, însă, cîtuşi de puţin vorba de „frumuseţea limbii", considerată în sine, ci de limbaj ca instrument de reprezentare. Satisfacţia estetică procurată de opera povestitorului „vine nu din melodia studiată a silabelor, ci din reprezentarea clară a vieţii ţărăneşti din Moldova". Limba folosită de scriitor nu e, funcţional, a lui, ci a eroilor săi, chiar şi atunci cînd vorbeşte el însuşi, şi ea îndeplineşte acelaşi rol ca vorbirea personajelor în operele dramatice. În înţelegerea lui G. Călinescu, scrierile lui Creangă nici nu sînt, dealtfel „opere propriu-zise de prozator, valabile în neatîrnare, ci părţi narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică". *Amintiri, Moş Nichifor Coţcarul* sînt „compuneri ce intră în definiţia veche a nuvelei", poveştile, tot nuvele, în fond, avînd ca notă deosebitoare elementul fabulos. Dar nuvela „are mari înrudiri cu comedia" ! Ambele specii expun automatisme psihice, eroii lor „nu fac nimic, ci numai se înfăţişează atîta vreme cît este necesară curgerii întregului lor conţinut sufletesc". De îndată ce „şi-a spus monologul", personajul „şi-a dezvăluit toată mecanica şi nu mai are de aici încolo nimic de comunicat". Asemenea comediei, „nuvela nu e ascultată pentru observaţia ei, ci pentru modalitatea spunerii".

E ca o arie, ce „poate fi cîntată mai bine sau mai rău", autorul îndeplinind funcția de interpret, „fie că (...) are o mișcare vizibilă, fie că e prezent numai în chipul de a conduce narațiunea". Limba prozei lui Creangă e, în sine, fără valoare estetică, întocmai ca limba comediilor lui Caragiale, valoarea — excepțională — dobîndindu-și-o exclusiv în virtutea expresivității, a faptului de a constitui „o modalitate de reprezentare". Cu toate că într-o „nuvelă" (mai potrivit ar fi a zice : povestire) „darul de a povesti" e totul, acest dar fiind o artă „aproape inanalizabilă", generatoare de „farmec misterios ca și muzica unor poeți", limba „n-are o valoare intrinsecă, muzicală, ca în lirică, ci numai una documentară". „Muzicale", ar trebui, poate, specificat, sînt stările pe care „zicerea" povestitorului le trezește în cititor, înlănțuirea vocabulelor în narație putînd fi oricît de puțin eufonică. Nici „observație" nu e de căutat în poveste și în nuvela clasică. „În poveste și nuvelă nu se observă, ci se demonstrează", și poveștile lui Creangă sînt „dezvoltări ale unei observații morale milenare". Povestitorul „nu vede nimic nou și nu adîncește, ci numai zice". *Capra cu trei iezi*, de pildă, e „o comedie în care tot meșteșugul este sublinierea cu mijloace realistice a analogiei dintre lumea animală și cea umană", personajele fiind „simboluri-caricaturi". „Mască de comedie", „capra cea cu multe ugere și cu glas behăitor este o caricatură, oferită chiar de natură, a mamei, iar lupul cu ochi tulburi și dinți ascuțiți este simbolizarea tipică a omului fără nici un scrupul". În toate poveștile, farmecul vine din „amestecul (...) de fabulos și țărănie, de ireal și realism în sisteme dramatice în care toți eroii aproape numai vorbesc, iar partea narativă este un monolog al autorului". A crea astfel stă doar în puterea unui artist de mare rafinament, și, după G. Călinescu, autorul *Amintirilor* și al *Poveștilor* este, „oricît de paradoxal s-ar părea la prima vedere", „un autor cărturăresc", și anume un omolog sui generis al lui Rabelais. Avînd plăcerea cuvintelor și a zicerilor și mai ales acea voluptate de a le experimenta punîndu-le în gura altora", Creangă este, în sfera lui, „un erudit, un estet al filologiei". Procedeul său frecvent e unul „tipic autorilor cărturărești, ca Rabelais și, în linia lui, ca Sterne și Anatole France" : „paralela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și experiența acumulată". Pentru orice împrejurare, acești autori au la îndemînă un citat. Creangă „citează" și el, torențial, decît că nu

din cărți, ci, precum altădată Anton Pann, din literatura autohtonă orală. Anton Pann și Ion Creangă sînt „niște mari eruditi și niște umaniști în materie de știință și literatură rurală", „arhivari de tradiții". Nota definitorie a creației lor, dată de faptul că acești scriitori „înăbușe cel mai neînsemnat fapt într-un roi de citate", este „o jovialitate enormă", replica românească la rabelaisiana „joyeuseté". Creangă, observă criticul, concluziv, la sfîrșitul capitolului cu care se încheie ediția primă a monografiei sale, e scriitorul în care putem studia vechimea culturii noastre. Asemenea scriitori „nu pot apărea decît acolo unde cuvîntul e bătrîn, greu de subînțelesuri, aproape echivoc și unde experiența s-a condensat în formule nemișcătoare". E curios că G. Călinescu nu întrebuințează în legătură cu Creangă, cuvîntul „clasic". O va face, în alte scrieri. Aici notează că un scriitor de tipul creatorului lui Moș Nichifor „era mai firesc să răsară peste cîteva veacuri, într-o epocă de umanism românesc". Dacă s-a putut naște mai devreme este fiindcă există o lume românească arhaică, lumea satului, a satului de munte, mai precis, „de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat și păstrător și-și exprimă experiența impersonal și aforistic". În ediția nouă, adăugită, a monografiei, judecata finală reia afirmația (rămasă, aici, în capitolul penultim) în termeni la fel de expresivi, mai expliciți. „Există latent, în popor — zice criticul — mii de Creangă : unul singur, pînă acum, a sublimat mesajul lor". Dar pentru a deveni Creangă cel mare „trebuia să fii împins de la spate de milioane de țărani". Prin creația sa de valoare universală, „Creangă este expresia monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune". Paradoxal vorbind, „Ion Creangă este (...) un anonim".

Revenind la monografia lui Eminescu, afirmația autorului că „cele șase volume alcătuiesc un singur studiu" trebuie, fără îndoială, adoptată ca idee directoare, în analiză. Într-adevăr, nu e vorba de două cărți, *Viața* de o parte, *Opera* de alta, ci, exact ca în cazul monografiei Creangă, de una singură, în șase (ulterior, trei) volume, și dacă ea s-ar intitula *M. Eminescu, viața și opera*, denominația ar fi mai adecvată. Încă în 1932, la apariția doar a *Vieții*, Călinescu declara : „schițînd portretul

moral al lui Eminescu, n-am făcut altceva decît să trag primele linii ale caracterizării operei". Niciînd, G. Călinescu n-a scris biografie pentru biografie. Istorisirea vieții e doar o introducere (după el, necesară) la analiza creației, o operație de încercuire a teritoriului ce urmează a fi asediat, în fine o pregătire pentru captarea pulsației lăuntrice a literaturii unui scriitor. Înțelegerea „gîndului ce străbate cînturile" unui poet ar fi condiționată — se poate spune, interpretînd concepția criticului — de cunoașterea „calității sufletului" său cam în același mod și în aceeași măsură ca intuirea spiritului unei anumite civilizații de însușirea limbii comunității ce a creat-o și de documentația istorico-etno-sociologică asupra acelei comunități. În orice caz, biografia nu e, pentru critic, un scop în sine. Citită separat, *Viața lui Mihai Eminescu* este, indiscutabil, mai mult decît o biografie obișnuită, chiar dintre acele scrise cu talent, însă pentru a avea „portretul" întreg, edificator, al poetului — în viziunea criticului — trebuie neapărat parcursă și *Opera*. Sufletul adînc al lui Eminescu doar aici se revelă. În *Viața...*, poetul e, simplificant vorbind, privit din afară. *Opera* îi luminează spiritul din interior. În postfața la ultimul volum (ediția veche), criticul destăinuie că a „dorit a face ceea ce Sainte-Beuve numea fiziologia operei..." Sainte-beuviană este însă și *Viața*. Menținînd analogia cu creația românească, s-ar putea zice că *Viața lui Mihai Eminescu* e un „roman" de tip „clasic", „balzacian" (Sainte-Beuve e un Balzac al criticii literare), iar *Opera lui Mihai Eminescu* un „roman" analitic, „proustian". În cele cinci (în noua ediție, două) volume ale *Operei*, criticul ne dă nu numai „fiziologia" și „istoria naturală", dar și psihologia scrisului eminescian, căruia îi aplică o adevărată analiză spectrală. „Studiul critic propriu zis", către care, după cum o declară în postfața la vol. III, „țintesc toate sforțările" monografistului, îl compun, în *Opera lui Mihai Eminescu*, secțiunile intitulate *Cadrul fizic*, *Cadrul psihic* și *Analize* (în ed. nouă, *Tehnica interioară*). Dar, pentru a-l putea scrie, Călinescu s-a văzut obligat să procedeze în prealabil la „o restaurație a gîndirii poetice a lui Eminescu în temeiul tuturor scriptelor", să recompună anatomia operei eminesciene și să-i facă radioscopia. Numai astfel, sinteza putea fi așezată „pe o bună și indiscutabilă substrucție", în stare să înfrunte „fanatismul fără documentare". Criticului i-ar fi fost mult mai ușor (aceasta o spune în postfața la vol. V) să scrie „un

volum rotund, muzical și aforistic", fiind și „în mijloacele" sale și „spre folosul de reputație" să procedeze astfel, însă „Eminescu ar fi pierdut". Căci Emniescu, „oricît s-ar părea de curios", nu era, la vremea respectivă, „cunoscut îndeajuns". Practic, se cunoșteau doar antumele. Cu toate că fuseseră publicate și o seamă de inedite, exegeții operei eminesciene, de-altfel puțini, nu prea le luau în considerație, socotindu-le nereprezentative, și la drept vorbind citite izolat, unele dintre ele nici nu sînt foarte revelatoare. Lectura tuturor manuscriselor, corelarea acestora schimbă însă optica cercetătorului. E cea ce tocmai a întreprins Călinescu. Deshumarea operată de el a scos, după unii, la lumină nu doar un „Eminescu necunoscut", [13] dar chiar un „alt poet". [14] Monografistul însuși n-a avut sentimentul de a fi descoperit în manuscrise o lume poetică absolut diferită de cea cuprinsă în ediția Maiorescu, n-a considerat antumele și postumele „două insule cu sori și lune proprii", exprimînd „o ruptură în chiar structura personalității poetice eminesciene", [15] și, ca atare, n-a construit în baza postumelor un Eminescu opus celui din scrierile publicate în timpul vieții. Ambiția lui nu a fost de a descoperi (spre a nu spune „inventa") un „alt poet", ci numai de „a împrieteni pe cititor cu adevărata față a lui Eminescu". Altfel spus, în interpretarea lui Călinescu, postumele nu contrazic antumele, ci le completează, proiectează asupra lor altă lumină.

Mulți dintre cititorii primei ediții a *Operei lui Mihai Eminescu* n-au văzut în această lucrare decît un conglomerat de texte eteroclite, un torent de nume, titluri, cifre, rezumate, extrase, amestecate fără sistem cu tot soiul de comentarii nefondate, multe scandaloase. Abstracție făcînd de reacțiile violente ale „eminescologilor" mărginiți și cu atît mai mult de trivialitățile unor publiciști semidocți, se pot cita aprecieri în acest sens chiar ale unor exegeți ale căror opinii nu pot fi trecute, pur și simplu, cu vederea, ca D. Caracostea, de pildă, pentru care *Opera* nu era decît „o caleidoscopie haotică". Metoda, inoperantă, proprie lui Călinescu, ar fi „fragmentarismul". [16] În realitate, criticul a urmărit, din contră, tocmai restaurarea întregului. El a procedat arheologic, avînd această deprindere de mult, din timpul studiilor la Roma, și benefi-

ciind, neîndoielnic, de pe urma contactelor cu V. Pârvan şi a consultării operei sale. Urmînd „un plan hotărît", Călinescu a încercat, prin adunarea şi integrarea într-un ansamblu a tuturor fragmentelor de scrieri, inclusiv a celor mai mărunte „cioburi", să ridice schelăria ideală a operei eminesciene, să înfăţişeze această operă aşa cum ar fi arătat dacă toate proiectele poetului ar fi fost duse la îndeplinire. „Operele — explică monografistul, în postfaţa la ultimul volum — sînt descrise într-o ordine dată de planul critic, de la compunerile cu temă cosmogonică (atitudine teoretică) pînă la satire (atitudine practică)." În prefaţa la ediţia refăcută, Călinescu ne atrage atenţia că secţiunea rezervată descrierii operei „nu înşiră şi nu rezumă opere şi proiecte", ci, relevînd „schema organică a operei lui Eminescu", „demonstrează că poetul tindea să creeze un univers în semicerc". Şi, explicîndu-şi spusele, precizează : „Pe acest semicerc, avînd ca orizonturi naşterea şi moartea lumii, între care se întinde arcul istoriei universale, am înseriat proiectele, care nu mi-au fost oferite de-a gata, ci sînt în bună parte rodul ipotezei". Verificînd declaraţiile criticului, nu putem ajunge decît la încheierea că *Opera lui Mihai Eminescu* (vechea ediţie) urmează, într-adevăr, un plan critic, însă debordîndu-l, nu o dată, rupîndu-l chiar, pe alocuri, iar planul însuşi nu excelează prin coerenţă. După cum autorul însuşi o recunoaşte (în prefaţa la versiunea revăzută), scrierea are, în redacţia iniţială, „o înfăţişare oareşicum haotică" şi, în secţiunile ei analitice, firul roşu e greu de urmărit, din cauză că pagina e „congestionată" de citate. Vechea formă suferă (aprecierea este tot a autorului) şi de alte neajunsuri, precum acela „de a fi nu puţin bombastică". Pentru obţinerea variantei definitive, criticul „a plivit curajos", a „spălat textul" şi de „impuritatea" interpretativă, provocată de „un aer echivoc (...) de psihanaliză", a redistribuit capitole şi paragrafe, într-un cuvînt : a restructurat cartea, total. Versiunea din 1947 a *Operei...* (*Opere*, 12, 13) este formal, o altă carte decît cea din 1934-1936. Esenţial, nu. Propoziţiile inedite sînt puţine, cele eliminate — nu prea numeroase. „Curăţirea" textului critic nu i-a afectat cîtuşi de puţin substanţa, şi nici măcar înfăţişarea stilistică. Rescriindu-şi cartea, integral, Călinescu a rescris-o „în bună parte cu aceleaşi fraze". Cu aceleaşi fraze, însă altfel aranjate, transportate — singure sau cu tot paragraful ambiant — în alte secţiuni sau dintr-o zonă în alta a secţiunii în care

se găseau. Criticul și-a supus propria carte unui tratament analog în parte celui aplicat manuscriselor eminesciene. A făcut ordine în ea, deplasînd fraze și paragrafe, resistematizînd totul, astfel încît întregul să capete un înțeles clar și, pe cît posibil, „concinitas". Radicale modificări de compoziție au suportat în special secțiunile colaterale studiului propriu-zis critic. Numeroase pasaje din *Descrierea operei* au fost trase de acolo și grupate separat, cu dezvoltări, sub titlul *Teme romantice.* Cea mai mare parte a informației din *Eminescu în timp și spațiu* a fost încorporată în capitolul (secțiunea) *Cultura,* care, dealtfel, în noua versiune, se și intitulează *Cultura. Eminescu în timp și spațiu.* În *Filozofia practică,* întreaga materie a suferit o resistematizare radicală. În felul acesta, „haosul" s-a preschimbat în cosmos. Scrierea a dobîndit o arhitectură. Perfectă ? Un asemenea calificativ nu trebuie acordat niciodată cu ușurință. Perfecțiunea e un vis perpetuu, și dacă se întîmplă s-o vedem realizată, rămînem dezamăgiți. Dar dacă nu e, o dorim. Ce izbește, în versiunea restructurată a *Operei,* e absența unui final pe măsura ei. Acesta nu există, de fapt, sub nici o formă. Cartea se încheie brusc, cu capitolul *Tehnica,* fără nici o concluzie generală. Parcă ar fi neterminată. Vechea ediție se încheia cu amplul capitol *Eminescu în timp și spațiu,* a cărui ultimă frază era una mitologizantă, vrednică de un final de monografie eminesciană monumentală : „...Eminescu nu s-a născut, ci a ieșit de-a dreptul din ape, ca și Luceafărul". Cea nouă, cu toate că infinit mai rațional construită, e ca o clădire fără acoperiș. Mai sînt și alte imperfecțiuni. Unul din marile capitole ale monografiei, *Cultura,* nu și-ar avea, strict vorbind, locul în ea, mai organic s-ar integra în volumul consacrat vieții poetului. În acest capitol e vorba nu de opera lui Eminescu, ci de operele citite sau studiate de el. Cum în *Viața* există capitole cu caracter analitic : *Eminescu și dragostea, Eminescu și Junimea,* alături de ele ar putea să stea și *Cultura,* condensat, firește. Cît privește ordinea capitolelor, n-ar fi oare mai normal ca *Teme romantice* să vină imediat după *Descrierea operei,* în loc de a fi așezat după *Filozofia teoretică* și *Filozofia practică,* între acestea și *Cadrul psihic ?* Însă *Opera lui Eminescu* e mai mult „studiu" decît eseu (sau ...„roman"), lucrare destinată „speței mai restrînse a oamenilor de studiu și de năzuințe intelectuale", adică din categoria acelora ce se cer judecate după alte criterii decît în funcție de „ritm"

și „muzicalitate". O monografie este izbutită, chiar neavînd o construcție impecabilă estetic, dacă își reflectă adecvat obiectul, revelîndu-i componentele definitorii esențiale.

Cum apare Eminescu în monografia lui G. Călinescu ? Analiza aplicată acestei monografii, aici, nu poate fi o recenzie. Ne ocupăm de ea nu neapărat pentru a stabili care judecăți rezistă examenului critic și care nu, ci pentru a recolta date de natură să revele personalitatea autorului. Căutăm să stabilim — în ordinea de idei pe care o urmăm — nu atît în ce măsură o afirmație sau alta a criticului e validă științific, considerată în sine, cît în ce fel se reflectă Eminescu în spiritul călinescian. Ne străduim, cu alte cuvinte, să deducem din monografie viziunea călinesciană a lui Eminescu nu spre a stabili cît e de autentică în absolut, confruntînd-o cu alte reprezentări, în primul rînd cu aceea pe care vom fi avînd-o noi înșine, ci pentru a ne edifica în temeiul ei asupra „calității sufletului" restauratorului și interpretului operei sale. Studiem — aici — nu opera lui Eminescu, ci spiritul celui care a cercetat-o, și Eminescu formează obiect de studiu doar în măsura în care portretul pe care i-l întocmește G. Călinescu oferă elemente pentru construirea unui portret al criticului însuși.

Ca în *Viața lui Mihai Eminescu*, cercetătorul și-a propus, și în *Opera lui Mihai Eminescu*, să înfățișeze un Eminescu real, demitizat. Trebuia, după opinia lui, pus odată capăt practicii aculturale de a se debita pe seama poetului național toate locurile comune cultice, fără cunoașterea exactă a operei sale. Era, spre a întrebuința propriile-i cuvinte, nevoie de o „documentație" care să scoată critica eminesciană din „rutina orală și școlară" în care se „ruginise", să invalideze impresionismul diletantistic, întemeiat pe „eu cred că" și „aș fi de părere că". Iată-l pe Călinescu pledînd cu înfocare în favoarea criticii „obiective" ! Spre a putea aprecia rezultatul demersului său efectiv, urmează, natural, să refacem acest demers, sintetic (fie și cu riscul aridității !), pornind de la periferiile studiului spre interior. Dîndu-i origine mai mult sau mai puțin fabuloasă, coribanții cultului eminescian necălăuzit de rațiune au atribuit poetului și o cultură fantastică, mirandolescă, cum nu poate să aibă în epoca modernă nimeni. „Istoria ? Eminescu. Economia politică ? Eminescu. Pedagogia ? Eminescu. Eminescu e cel mai mare filozof, cel mai de seamă filolog, cel mai învățat individ" — scrie Călinescu, persiflant. Ce știa, ce citise marele

poet, în realitate ? Aceasta caută criticul să stabilească exact, în temeiul documentelor. Cum ? Extrăgînd toate referirile la opere, autori, teorii, probleme, evenimente istorice, fapte din sfera largă a culturii, existente în scrisul eminescian : în poezii, articole, proză, teatru, ca și în însemnările de tot felul nedate publicității. Nu, firește, fără a preciza că Eminescu va fi citit și cărți nemenționate în hîrtiile sale, nu atît de numeroase totuși, încît o eventuală descoperire și a acestor lecturi să modifice substanțial concluziile la care criticul ajunge în baza documentelor sigure. Într-un prim paragraf al capitolului *Cultura. Eminescu în timp și spațiu*, cercetătorul supune textele eminesciene unui examen de filozofie. De la început, examinatorul recunoaște că scrierile teoretice ale poetului „dezvăluie un om apt să priceapă și să mînuiască abstracții oricît de înalte". Dar că Eminescu „avea informații amănunțite în toate ramurile disciplinei", că era, cum s-ar zice, un „specialist", se îndoiește. Spre a-și întemeia presupunerea, dîndu-i implicit caracter de certitudine, criticul întocmește o listă a tuturor filozofilor citați de poet, a tuturor scrierilor filozofice și manualelor, cursurilor, tratatelor, sintezelor de filozofie pe care el le-a consultat cu siguranță sau e posibil (existînd indicii în acest sens) să le fi consultat. Rezultatul nu e deloc dezamăgitor pentru admiratorii, oricît de fervenți (dintre cei rezonabili), ai poetului. De n-a avut „pornirea tehnică de specialitate", Eminescu — care „îndrăznise să traducă pe Kant" — a avut, totuși, „o temelie destul de trainică" spre a fi putut face onorabil față însărcinării asumate, în cazul că s-ar fi găsit „în situația de a fi chemat la o catedră universitară". În următoarele paragrafe, scriptele eminesciene sînt, spre a vorbi tot în limbaj școlar, chestionate la alte materii. Rezultatele continuă să fie bune, unele de-a dreptul excelente ; cele mai puțin strălucite sînt, și ele, măcar satisfăcătoare. Poetul poseda „cunoștințe integrale și temeinice" de economie politică, „se mișca în voie în lumea acestui soi de idei". În științele exacte era un diletant, însă nu unul de duzină, căci dovedește și aici „o fire entuziastă de poet", „o minte curioasă". Pasionat de limbile clasice și de unele dintre cele orientale, inclusiv sanscrita, el se descurca binișor în latină. N-a fost desigur, „un latinist în adevărata accepție a cuvîntului, un pricepător adînc al limbii și stilului latin", dar era în stare să „descifreze" poe-

zia clasicilor latini, *id est* : să citească în original, nu probabil, fără a se sluji, ca oricine, de dicționar, pe Horațiu, Ovidiu, Virgil, poate și pe Properțiu, Salustius, Tacitus. Franțuzește nu știa la perfecție, ca nemțește, suficient însă pentru a compune lungi scrisori (acceptabile) ; cu celelalte limbi romanice, și cu engleza, era și mai puțin familiarizat, dar se poate dovedi că a citit relativ mult din literaturile franceză și italiană, nu tot atît din cea spaniolă. Lecturile sale germane „trebuie să fi fost largi și sănătoase". Pe Goethe, „nici vorbă, îl citise în întregime" ; tot astfel („din scoarță pînă în scoarță") pe Schiller ; mai mult ca sigur, și pe ceilalți mari poeți ; pe Lenau, pe Heine. Cunoștea bine pe Bürger, Hoffmann, Jean Paul Richter, Hebbel, Grillparzer, probabil Novalis, cum și pe mulți alții, mărunți. Dintre marii englezi îi erau familiari îndeosebi Shakespeare, pe care îl adora, Poe, Daniel Defoe, Mark Twain. Orientat și în alte literaturi, știa de Björnson, Petőfi, Jokai Mór, Madách Imre, Mickiewicz, Saadi, Firdusi, admira pe Gogol. Intens preocupat de spiritualitatea vechilor inzi, e dovedit că Eminescu citise parțial toate marile epopei, precum și alte texte indice, începînd cu *Rig-Veda*. Marea lui obsesie a fost însă budismul. Caietele sale „sînt presărate cu numele lui Buddha-Sakya-Muni". Poetul era informat și asupra altor religii orientale, precum zendismul, confucianismul, nemaivorbind de iudaism. Cunoscute îi erau cam toate principalele mitologii. O „deosebită băgare de seamă" a arătat el filologiei. Poseda numeroase cărți și manuscrise rare, și a împrumutat multe din ele lui Moses Gaster, care le-a utilizat în *Chrestomatia română*. Ca director al Bibliotecii din Iași, recomandă Ministerului instrucțiunii, cu competență, achiziționarea de manuscrise și imprimate vechi. Citea „cu de-amănuntul" publicația hasdeiană *Columna lui Traian*, precum și lucrările unor renumiți lingviști străini, ca Fr. Diez, Miklosich. Publicistica eminesciană, diversele note monuscrise ale poetului atestă „o statornică încordare filologică". Cît privește literatura română, scriptele și scripturile eminesciene dovedesc stăpînirea ei deplină „pînă în colțurile cele mai obscure". „Satisfăcătoare" era informația poetului în domeniul istoriei universale, și cu atît mai mult în al celei naționale, și, încă de tînăr, Eminescu știa „să alerge la document", să-l întrebuințeze. Evocatorului Madonei rafaelice nu i-a lipsit nici năzuința la educația artistică și pasaje din opera sa atestă frecventarea muzeelor, răsfoirea

albumelor de pictură și sculptură, audierea de concerte. În afară de Rafael, poetul numește, între alții, pe Corregio, Fidias, Praxiteles, Canova, Giacomo Palma, Grigorescu, Palestrina, Mayerbeer, Bellini, Saint-Säens. Portretul Cesarei pare a-i fi fost sugerat de un tablou al lui Palma Vecchio. Supus de către critic acestui lung și amănunțit examen, poetul nu iese din el cîtuși de puțin scăzut în ochii cititorului. Dimpotrivă ! Întocmai cum prin deromantizarea biografiei, Călinescu a reliefat cu mai multă putere grandoarea marelui poet, demonstrînd realitatea ei, spre diferență de „viețiile" scrise în stil hagiografic, neconvingătoare, susceptibile de mistificație, tot astfel, prin catagrafierea teritoriului real al culturii lui Eminescu, criticul declanșează în conștiința noastră un incomparabil mai puternic impuls admirativ decît scrierile care încearcă să ne determine a cădea în extaz, vorbindu-ne despre o pretinsă infinitate a cunoștințelor poetului în abstract, fără documentație. G. Călinescu ne convinge că Eminescu, fără să fi fost un „*uomo universale*", un spirit enciclopedic, de Renaștere, s-a numărat printre cei mai culți oameni ai vremii sale, fiind „cel mai cult dintre poeții noștri", nu numai dezvăluindu-ne ce știa, ce a citit, dar și, invers, stabilindu-i — prin raportare — limitele. „Eminescu, — scrie istoricul literar, concluziv — luat pe fiecare latură în parte, nu este pentru vremea lui cel mai învățat. El avea o minte limpede. obișnuită cu abstracții filozofice, și dacă ar fi stăruit în această ramură, ar fi făptuit lucruri mai mari decît Maiorescu, dar acesta avea o cultură de idei bine organizată (...) Eminescu citea din clasici, din Horațiu, de pildă, dar erau alții și mai pregătiți în această direcție (...)" Poetul era întrecut în filologie de Hasdeu, în istorie de Odobescu, Hasdeu și Xenopol, în literatura veche de Lambrior. Dar nici nu se putea altfel ! Unde s-a mai pomenit, în timpurile moderne, ca un poet (afară de Goethe), chiar și cel mai mare, să fie totodată printre conaționali întîiul în toate ramurile culturii : în istorie, lingvistică, literatură veche, filologie clasică, filolozofie ? ! Victor Hugo nu suportă, ca „istoric" și „filozof", comparația cu Michelet, Fustel de Coulanges, Renan, Taine ; Arghezi, Blaga sînt eclipsați, în istorie și în lingvistică, de Iorga, Pârvan, Densusianu, Sextil Pușcariu. Însăși putința de a-l compara pe Eminescu, absolvent în mod sigur doar a două clase gimnaziale, cu cei mai eminenți reprezentanți din vremea sa ai tuturor disciplinelor umanistice e dovada cea mai elocventă

că el poseda o capacitate intelectuală cu totul ieșită din comun, aproape miraculoasă. Un autodidact suportînd comparația cu savanți de prim rang e o apariție ce sfidează legile firii. Cercetătorul dovedește, fără s-o afirme, poate și fără s-o dorească, că Eminescu a fost nu numai un creator de geniu, ci și o minte genială.

În creație, Eminescu a născut la monumental. E posibil ca orientarea în aceeași direcție a criticului însuși, să se fi precizat sub impresia de grandios, pe care i-o vor fi provocat-o proiectele eminesciene. În orice caz, dacă n-a ajuns prin Eminescu la conștiința propriilor elanuri latente spre mari construcții epice și critice, Călinescu și le-a regăsit, fără îndoială, în planurile de creație temerare ale poetului, după cum în setea eminesciană de cunoaștere își va fi recunoscut propria aviditate intelectuală. Aceasta îi va fi și insuflat, probabil, decizia de a nu se mulțumi să scrie un frumos „studiu de critică de natură a atîța gîndirea, o compunere ritmică", ci de a restaura mai întîi, cu oricît de istovitoare eforturi, edificiul prezumtiv al operei marelui poet. „Murind cu spiritul la treizeci și trei de ani — zice criticul, în introducerea la versiunea definitivă a capitolului *Descrierea operei* —, Eminescu a lăsat o operă alcătuită dintr-un volum de poezii și puțină proză, făcînd impresia a fi voit să cultive îndeosebi poemul scurt. Dar răsfoirea manuscriselor sale ne dezvăluie un Eminescu plănuind mari compoziții lirice și dramatice, un poet cu năzuința grandiosului și a organicului, ca Goethe." Iar în finalul aceluiași capitol conchide : „Față de mormanul de planuri și încercări inedite, cele mai multe de dramă, față de o așa uriașă voință de creație, opera rămasă, alcătuită din scurte poezii, e neînsemnată. Eminescu, mort sufletește la 33 de ani, nu apucase a arunca din spiritul său decît firimituri, sclipitoare firimituri."

Pornind să refacă „arhitectura ipotetică a operei", să reconstituie anatomic „tabloul spiritului creator eminescian", convins fiind că este în măsură de a „insufla duh foilor risipite", G. Călinescu și-a asumat, într-un fel, calitatea de colaborator al poetului, de coautor. Producțiunile eminesciene fragmentare îi ofereau prilejul de a le organiza, a le integra într-un tot, „unind cu linii, ca în restaurațiile pompeiene, figurile mozaicurilor sparte", de a compune, din piese neîntregi, dispersate, o operă, așa cum din date biografice risipite crease

o „viață". Istoricul literar trebuie să fi „descris" opera lui Eminescu cu sentimentul de-a o scrie el însuși. Asta vrea să zică, în limbajul său critic, „a inventa" !

Orice construcție cosmotică avînd prin definiție un centru, Călinescu își începe opera de restaurare identificînd centrul creației eminesciene. Literatura poetului național stabilește criticul, „izvodește (...) din fiorul cosmogonic" ; toate poemele lui Eminescu „se învîrtesc (...) mai aproape sau mai departe de sîmburele de întuneric al golului primar". Structura cosmosului poetic virtual începe, firește, prin descrierea pieselor aflate, tematic, în imediata apropiere a „sîmburelui de întuneric" primordial, adică a poemelor cosmogonice. Cum acestea nu sînt simple evocări, și cu atît mai puțin narațiuni, ci meditații, poetul, rezumîndu-le și reproducînd din ele ample pasaje, analizează implicit ideile filozofice din cuprinsul lor, detașează *Weltanschanung*-ul * căruia îi dau întemeiere lirică. Acesta e, toată lumea o știe, de sursă îndeosebi indică, explorată mai mult indirect, prin Schopenhauer, și pe parcurs este nutrit de tot felul de afluenți eterogeni. Analiza critică stabilește compoziția filozofică exactă a fiecărui text cercetat. Două poeme, *Rugăciunea unui dac* și *Scrisoarea I*, evocă „momentul însuși al genezei". *Fata în grădina de aur* cuprinde „o scurtă definiție teo-gonică", cu imagini din mitologia gnosticilor. *Demonism* e un proiect de poem cosmo-teo-gonic, în care se alcătuiește o viziune a existenței sumbru-tragică, aliaj de dualism zoroastric, titanism helenic și rousseauism. În plin pesimism și agnosticism ancorează poetul cu *Moarte*, poezie care, anticipînd motivul „vis al neființei", prezintă ca unică adevărată realitate moartea și, „cu imagini eleate", celebrează „nemișcarea cea eternă", „echilibrul liniștitei întocmele", spre care „realeargă tot ce este, cu dor lung, nestins, insomn". O asemenea reprezentare a lumii îl duce pe Eminescu la scepticism și indiferență *(Eu nu cred nici în Iehova)*, predispunîndu-l să caute mulțumirea „în absoluta apatie" *(În metru antic)*. Peste micile crîmpeie de poezie metafizică din tinerețe (în afară de cele citate, *Genaia* și versurile intitulate de critic *Terține asupra Trinității)* se înalță, absorbindu-le sevele, amplul poem neîncheiat *Mureșan*, care, dacă marea construcție visată de Eminescu s-ar fi realizat, ar fi devenit, neîndoielnic, una dintre

* Masculinizarea este inevitabilă !

principalele ei coloane de susținere. În pofida titlului, scrierea nu e de inspirație istorică ; „este un poem faustian". Poetul atribuie „preotului deșteptării noastre", arbitrar, o filozofie pesimistă, „avînd la temelie egoismul, răul, lupta oarbă pentru existență". În *Mureșan* reapare „aproape cu aceleași versuri", (...) elementul zendic din *Demonism*", cu diferența că Ormuzd se numește aici Iehova, iar Titanul răzvrătit, spiritul ahrimanic, este omologat cu Satan, „geniu mîndru, etern, al desperării". Terapia adoptată de eroul poemului, convins că „răutatea eternă-n ceruri tronă", este „imitarea Nimicului" și provocarea unor „vise cu care se sfărîmă voința de a trăi activă, pricinuitoare de durere". Sub stăpînirea Regelui Somn, Mureșan se abandonează ficțiunii, care „poate duce sufletul în orice parte", ceea ce înseamnă că, asemenea lui Schopenhauer, „Eminescu dă problemei fericirii o soluție estetică". Înrudită cu *Mureșan* în planul concepției, compunerea intitulată de Călinescu *Magul călător în stele*, neterminată, „tratează (...) concepția salvării prin asceză". Apare un călugăr, „tînăr frumos", ce „voise să fie domn al lumii" și care „ros deodată de viermele zădărniciei", se retrăsese în mănăstire. Pînă la urmă fugise însă de acolo și iată-l pe un țărm de mare, unde visează la un „chip", ce „poate fi acoperemîntul năzuinței spre desăvîrșire", năzuință irealizabilă — ne instruiește Magul — în această lume. Din concepția că existența cosmică e doar un „vis al morții eterne", „vis al neființei", Eminescu a scos o viziune a istoriei ca eternă învîrtire în cerc. Aceasta în *Memento mori*, unde spectacolul succesiunii civilizațiilor e văzut ca „panoramă a deșertăciunilor". Poemul *Împărat și proletar*, „deși în alt metru și în altă strofă (...), trebuie socotit ca o continuare și o derivație a *Panoramei*, în spiritul și sub principiul căreia se dezvoltă". Concluzia „inevitabilă" a demonstrației (așa zicînd) din *Panorama deșertăciunilor* e cea formulată în ultima strofă din poemul citat : „Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește, / Că-n urma-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi / Oricît ai drege-n lume-atunci te obosește / Eterna alergare... ș-un gînd te-ademenește : / *Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi*". Motorul vieții istorice, ca și al vieții în genere, este, în înțelegerea lui Eminescu, debitoare gîndirii lui Schopenhauer, răul, emanație a voinței de a trăi. Această idee stă la temelia întregului vast sistem de proiecte eminesciene avînd ca sursă istoria națională. Poetul plănuia anume să scrie

o epopee dacică, mai precis : daco-romană, sau un poem ciclic avînd în centru pe Decebal, ori măcar o dramă care să evoce sfîrșitul regatului dac. Acestei scrieri i-ar fi urmat un ciclu de piese de teatru, douăsprezece, cel puțin, precum rezultă dintr-o însemnare intitulată *Dodecameron dramatic*, cu subiecte din istoria Moldovei ; cu un singur subiect, de fapt, ciclul întocmind un fel de cronică tragică a „neamului Mușatin". Concepția răului ca factor propulsiv al istoriei ar fi integrat viziunea trecutului național în aceea, mai largă, a destinului istoric al umanității. Asemenea istoriei altor popoare, istoria românilor ar fi, după Eminescu, punctată de un lung șir de episoade sîngeroase în virtutea unei predeterminări tragice fatale, datorate amoralității și comportării irațională, arbitrare, a providenței. Luptele fratricide între Mușatini repetă confruntarea dintre prîncipii daci de ficțiune Sarmis și Brigbelu, care, la rîndul lor, reeditează într-un fel particular povestea lui Cain și Abel. Despre ei ne vorbește poemul *Sarmis*, care, probabil, ar fi constituit începutul epopeii dace. Acest poem reafirmă discursiv filozofia pesimistă din *Mureșan*, identificînd factorul metafizic central, aici, firește, Zamolxe, ca principiu al vieții, cu principiul răului, iar evenimentele derulate în spațiul său exemplifică afirmațiile. Luîndu-i fratelui său tronul și iubita, Brigbelu, proclamat rege, își organizează o nuntă fabuloasă, la care invită pe toți „zeii vechii Dacii", în frunte cu Zamolxe. În toiul ospățului, apare Sarmis, nebun, cu înfățișare cadaverică, și, în tăcerea sepulcrală ce se așterne, pronunță o lungă orație, încheiată cu un teribil blestem, aruncat asupra fratelui. L-ar blestema și pe Zamolxe, izvorul tuturor nelegiuirilor, însă zeul este invulnerabil : „Te-aș blestema, pe tine, Zamolxe, dară, vai ! / De tronul tău se sfarmă blăstemul ce visai". E și iresponsabil, de fapt, Zamolxe. El provoacă răul în virtutea însăși a existenței sale, și dacă ar vrea să-l curme, ar trebui să se autonimicească. Dar nu poate. Zeul suprem personifică Totul, care, „pieritor în formele sale, rămîne veșnic întreg". Atotputernicul e denunțat de Sarmis ca neputincios : „Puternice bătrîne, gigante — un pitic, / Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic". Nu numai Totul e osîndit la nemurire, dar și sufletul individual. Formulată în *Mureșan*, ideea e reluată în *Nirvana (Rugăciunea unui dac)*, unde, „dacul cere (...) extincția totală, pe care Zamolxe n-o poate da". Destinul sufletelor este

eterna migrație. Notații din contextul proiectelor de ample compuneri cu subiect dacic (în al căror ansamblu cercetătorul încadrează și poemul *Strigoii)* atestă intenția poetului de a prezenta încarnări succesive ale unor „personaje antice elementare : Gracchus, Decebal, Catilina, Cicero (...), rînd pe rînd, în personaje istorice cu miez sufletesc asemănător". De la credința în metempsihoză a pornit Eminescu în toate planurile sale de creație „pe temelii vaste", aceasta facilitînd prin însăși natura ei, „modul ciclic, imens". Viziunea migrației sufletelor era însă „anevoios de înfăptuit într-un șir de domnii scurte ca acele ale Moldovei" și nici nu se putea construi o literatură inspirată din istoria națională pe ideea de „vanitas vanitatum". Eminescu e ultimul poet în stare a se gîndi o clipă să înfățișeze existența istorică a poporului său ca panoramă a deșertăciunilor. În ciuda pesimismului teoretic, el a fost un patriot înfocat. „Totuși — relevă istoricul literar — metodul ciclic a învins, în singurul chip ce era cu putință, în acela al unui principiu de continuitate, al unei zodii stăpînitoare asupra a mai multe generații." Poetul a împrumutat, anume, „fatalitatea tragediei elenice, făcînd din Mușatini o seminție de atrizi, urmărită de patima vărsării de sînge". Întîia piesă a ciclului (în ordine logică), tragedia *Grue-Singer* tratează în cadru autohton, cu date din istoria Moldovei (completate, natural, cu elemente de legendă și cu situații fictive), tema din *Orestia* lui Eschil. „Irina este (...) o Iocastă și Grue-Sînger un Oedip". Blestemul Mariei, doamna lui Iuga, voievodul ucis de Mihnea-Sînger și de soția sa Irina, blestem ce amintește de acela al lui Sarmis, „este chiar prezicerea făcută de oracol regelui Laius". Canavaua dramatică nu e, desigur, o copie fidelă a modelului grec, ea se complică prin integrarea de alte motive, diverse, shakespeariene îndeosebi și biblice, însă liniile ei centrale le reproduc pe acele ale tragediei antice : „Sînger aparține unei familii asemănătoare celei a Atrizilor, despre care Clytemnestra *(Agamemnon)* spune că e stăpînită de un geniu «ce statornicește în ea o sete nestinsă de sînge»." Pe aceeași schemă, însă cu accentuarea elementelor de tip shakespearian, e construită drama în versuri, scrisă în bună parte, *Bogdan-Dragoș,* în care „Sas și Bogdana sînt Mihnea-Sînger și Irina din *Grue-Sînger,* și, ca și aceia, un soi de Macbeth cu a sa Lady". Celelalte piese de inspirație istorică națională, cele din cadrul proiectatului *Dodecameron* și cele din afara lui, sînt

doar schițate, unele foarte fugar, sau, în orice caz, mult prea incomplet elaborate spre a putea fi puse în relație cu posibile modele și chiar pentru a putea ști ce urmărea poetul în fiecare. Rezumînd edificator tot ce e rezumabil, comunicînd tot ce e interesant de știut, istoricul literar stabilește, totuși cîteva prețioase repere. Protagonist al uneia dintre drame, „Alexandru cel Bun trebuia să fie un soi de Carol cel Mare". „Ura dintre Iliaș și Ștefan avea să repete pe cea dintre Sarmis și Brigbelu". Printre toți domnitorii, singur Ștefan cel Mare ar fi fost arătat ca „incomparabil, el însuși". Lui Ștefan cel Tînăr, poetul i-ar fi atribuit „ceva din frămîntările metafizice (...) ale lui Arald din Strigoii și ale Faustului polonez, Twardowski". În Alexandru Lăpușneanu, Eminescu vedea un posibil „Makbeth românesc", pe care l-ar fi creat (a și scris o parte din piesă) „cu întrebuințarea mai ales în ultimul act a novelei lui Negruzzi". În afară de ciclul dramatic de inspirație moldavă, manuscrisele eminesciene cuprind fragmente de scrieri cu tematică istorică ai căror eroi aparțin altor ținuturi românești. Un virtual personaj al proiectatei piese *Mira (Marcu-Vodă)* ar fi fost Mihai Viteazul. Un altul, Toma Nour, omonimul eroului din *Geniu pustiu*. Cunoscător al Ardealului, „poetul a întrevăzut un poem al românismului cu eroi transilvăneni, sub titluri în stil Heliade ori Mureșan, ca *Horiadele*, *Răsunet*, *Iancu*, unde avea să cînte facerea României din inima murindă a Romei smulsă de vulturul Gloriei și căzută în pămîntul Bourului". Nerealizat, proiectul a generat, totuși, versuri de sine stătătoare remarcabile, precum : „Horia pe-un munte falnic stă călare : / O coroană sură munților se pare (...) // Și un stol de vulturi muntele-nconjor / Cugetînd că-i Joe, Dumnezeul lor". Ancorat în istoric, scriitorul ajunge, traversîndu-l, să exploreze și socialul. Formîndu-și, în anii de studenție, convingeri politice, Eminescu începe să se documenteze temeinic asupra structurii de clasă a societății românești, și, drept urmare, dorința de a evoca trecutul se asociază în spiritul său cu „gîndul zugrăvirii societății contemporane, din era liberală". Din acest gînd au ieșit cîteva scene dintr-o proiectată comedie în genul acelora ale lui Alecsandri, *Gogu Tatii*, un început de narațiune versificată, *Pustnicul*, și mai multe fragmente epice în proză, unul purtînd titlul (dat de autor) *Aur, mărire și amor*, celelalte botezate de către critic : *Boierimea de altădată*, *Moș Iosif*, *Falsificatorii de bani* și *Părintele Ermolachie Chisăliță*.

Îndatorate literaturii promovate de *Dacia literară* (mai puțin *Falsificatorii de bani),* aceste scrieri prefigurează mișcarea sămănătoristă, ba una dintre ele *(Moș Iosif)* chiar gîndirismul. Tema celor mai multe este confruntarea dintre vechile și noile generații. Partizan al „bătrînilor", scriitorul zugrăvește existența patriarhală a vechii boierimi într-un chip ce contrastează cu modul său obișnuit de a scrie. „Pe cît de bizare sînt nuvelele cunoscute ale poetului, — observă criticul, descriind textul pe care îl intitulează *Boierimea de altădată* — pe atît de plină de culoare e aceasta, din care se desprinde un Eminescu mai puțin romantic și mai sociolog, nu fără rudenie cu Wilhelm de Kotzebue." Observația se aplică și celorlalte proze, cu excepția celei intitulate *Falsificatorii de bani,* formată din crîmpeie de virtuală narațiune polițistă. În una *(Boierimea...)* avem portretul unui tipic bătrîn boier de neam, cuconul Vasile Creangă, surprins în ambianța familială și gospodărească, alta *(Aur...)* ne introduce în intimitatea societății ieșene de prin 1840, scenele desfășurîndu-se, ca și acelea din *Pustnicul,* într-un salon, și anume în unul decorat cu litografii realizate de Institutul „Albina românească", o a treia, cu unele nume proprii împrumutate nuvelisticii lui Slavici, expune situații din lumea satului ai căror eroi, comici, sînt preotul (bețiv și suduitor), dascălul și pălimarul *(Părintele...)* Fragmentul căruia cercetătorul îi zice *Moș Iosif* portretizează un sihastru. Cuviosul e „un polihistor considerabil", însă toate vastele lui cunoștințe sînt cristalizate „împrejurul unui singur sîmbure, mai presus de orice îndoială : *Biblia*". Moș Iosif „avea destule cunoștințe astronomice spre a ști că stelele nu sînt scîntei semănate pe bolta cerului numai spre plăcerea oamenilor, dar locul din *Biblie* pentru el avea un înțeles adînc. După el, fiecare atom era centrul lumii întregi, adică al nemărginirii, și fiecare stă în legătură cu toate lucrurile lumii". Contemplînd imaginativ „panorama omenirii", eterna rotire a timpului istoric, înfățișînd, în desfășurare, episoade ale istoriei țării și, static, tablouri din viața contemporană a societății, Eminescu a fost, concomitent, stăpînit de „năzuința de a găsi principiul vieții". Cîteva dintre proiectele sale de nuvele îl arată preocupat „să se uite în dosul aparențelor și să dea o soluție existenței". Capitală în acest sens este scrierea numită de Călinescu *Avatarii faraonului Tlà,* istorie a încarnărilor unui faraon. Stăpînitor al Egiptului, cerșetor în Sevilla, marchiz de Alvarez (în dublu

exemplar), tînăr îndrăgostit, personajul (Tlà, Baltazar, Alvarez de Bilbao, Angelo) nu e, în absolut, nimic altceva decît o formă. Nu e nici pulbere măcar. „Pulbere ?“ — îi zice, „cu o rece și cruntă expresie de ironie“, Isis, adusă, prin invocație magică, în oglindă — „pulbere ?... te-nșeli... ce ești tu, rege Tlà ? Un nume ești... o umbră ! Ce numești tu pulbere ? Pulbere e ceea ce există întotdeauna... tu nu ești decît o formă prin care pulberea trece... Ceea ce-nainte cu doi ani se numea regele Tlà este atom cu atom altceva decît ceea ce azi se numește tot cu același nume...“ Dacă *Avatarii...* (și cu atît mai mult compunerea previeneză *Umbra mea)* exemplifică la modul oarecum popular concepția identității în pluralitate a sufletului, alte scrieri eminesciene dau acestei concepții o fundamentare filozofică mai rezistentă. Indivizii nu sînt, în viziunea creată de poet în scrierile sale cu adevărat metafizice, încarnări succesive ale unui aceluiași ins concret, ci expresii individualizate ale spiritului universal. Nu un suflet individual oarecare trece, la propriu, dintr-un trup în altul, ci un număr de prototipuri sau arhei se obiectivează necontenit, modelînd-o specific, în lava eternă a materiei corporale. Un același „punctum saliens“, zice Eminescu, prin bătrînul din *Archaeus,* „apare în mii de oameni“, carnea în care se instalează fiind „un Ahasver al formelor“. Corpurile ce conțin arheul apar și dispar, mereu sub altă înfățișare. Archaeus însuși e nepieritor și în veci identic cu sine. Revelația pe care o are în *Sărmanul Dionis* eroul eponim e aceea a existenței unui „individ metafizic ce stăruie etern prin multiplicitatea formelor prin care trece“. În nuvelă e, așadar, vorba nu „de puterea pe care ar avea-o individul concret Dionis de a răsturna lumea, ci de virtutea individului metafizic Zoroastru-Dan — Dionis de a forma lumea după planul divin la care participă și după o armonie prestabilită cu toți indivizii metafizici ce alcătuiesc Totul spiritual“. De la nuvela filozofică, Eminescu a trecut în chip firesc, asemenea tuturor romanticilor, la cea fantastică. Fantastice, în înțeles larg, sînt dealtfel și *Sărmanul Dionis, Avatarii...,* cu atît mai mult *Umbra mea,* însă alte istorisiri, și anume cea cuprinsă în manuscrisul intitulat *Iconostas și fragmentarium,* cea numită de cercetător *Moartea lui Ioan Vestimie* și textul ce narează *Visul din 11-12 februarie 1876,* cultivă un fantastic de alt tip, neaservit metaficicului, așezat doar pe „senzația misterului“. Formula acestor compuneri (neînchegate) e „un amestec de

scriere de colportaj, de poveste gotică şi de hoffmannism". Materia celei dintîi e luată din viaţa de ghetou a Sucevei medievale, principalul personaj, rabinul Levy Canaan fiind un Ahasveros, a doua analizează stările de conştiinţă ale unui ins stăpînit de sentimentul generator de halucinaţii al propriului deces, iar a treia expune situaţii absurde, derulate în sfera oniricului. O altă categorie de scrieri eminesciene o formează, potrivit clasificaţiei operate de G. Călinescu, prozele (încheiate sau fragmentare) cu subiect „pasional" : *Geniu pustiu, Visul unei nopţi de iarnă, Întîia sărutare, La aniversară, Amalia, Cezara,* al căror „miez" e dragostea : o dragoste „mai totdeauna «demonică» pentru un înger pal". Vrednice realmente de interes sînt, evident, prima şi ultima. Într-un ciclu special sînt grupate de critic „compunerile cu caracter fabulos", poveşti populare, majoritatea, „uşor prelucrate sau orientate simbolic". Cele doar „uşor prelucrate" — sau chiar transcrise unele *tel quel,* fără intervenţie — sînt basmele în proză *Făt-Frumos din lacrimă, Finul lui Dumnezeu, Borta vîntului* şi basmele în versuri *Frumoasa lumii* şi *Basmul lui Arghir ;* într-un fel şi versurile aşternute sub titlul *Erotocrit.* Basmul *Călin-Nebunul* a fost întîi redactat de Eminescu în proză, „foarte de timpuriu", apoi transpus în versuri, cu păstrarea întregului „iz poporan". Intenţia poetului a fost de a da poveştilor „un rost simbolic, o schelă ideologică" şi una dintre ideile sale cele mai vechi pe care voia să le întemeieze liric cu ajutorul materialului folcloric e aceea a „Luceafărului". Criticul o identifică, în stadiu embrionar, nu numai în *Fata în grădina de aur,* dar şi în frînturile unui poem ce s-ar fi chemat *Mirodonis,* menit să facă parte dintr-un eventual ciclu, *Demonul.* Înrudită cu aceste alcătuiri e „povestirea în stihuri" *Miron şi frumoasa fără corp,* al cărei „pietriş alegoric" exprimă „nostalgia de prototip, conflictul între ideal şi real". Alături de scrierile citate, „ciclul" mai include cîteva poveşti de inspiraţie sau, în orice caz, de factură livrescă : una, *Legenda cîntăreţului,* „în stilul lui Uhland", o alta, *Nunta piticilor,* „cu ritmica lui Bürger", alte două, cu subiecte arabe : *Harun-al-Raşid şi Giafer* şi *Rime alegorice.* Criticul o găseşte „mai plină de interes" pe a doua, în care „apare Sahara, luată ca simbol al basmului-miraj, ca o vrăjitoare atlantidică într-un palat-nălucă". Următorul compartiment din *Descrierea operei* e rezervat liricii erotice, pe care poetul o vedea strînsă într-un volum cu titlul *Lumină de*

lună. Poeziile eminesciene de dragoste de pînă prin 1876, stabilește istoricul literar, „sînt liniștite și pătrunse de intimitatea pasională" ; cu *Melancolie* (1876) „începe să se vadă la poet o oboseală afectivă", iar poeziile tipărite după 1878, „exprimă toate ori o anume ostenire a sentimentelor, ciuda de a nu-și putea vădi afecțiunile în voie, ori amorul propriu jignit al îndrăgostitului respins". Oboseala pasională generează misoginism, și poetul acuză femeia de a complica, pervertindu-l, „instinctul de procreare pe care îl au și păsările", atunci cînd „se lasă înrîurită de parada socială, ce însoțește iubirea". Și în paragrafele consacrate eroticii, ca în toate celelalte, cercetătorul se ocupă mai puțin de textele publicate în timpul vieții poetului, acestea fiind îndeobște cunoscute, scoțînd, în schimb, la lumină o mulțime de inedite, care, „nedesăvîrșite", deci „mai spontane psihologicește", sînt, într-un sens, mai edificatoare decît poeziile pe deplin cristalizate, întrucît ele definesc franc natura stărilor lirice. Respectînd ordinea logică a diagramei întocmite de G. Călinescu, parcelei afectate poeziilor de dragoste, celor cu caracter de parodie inclusiv *(Viziunea lui Don Quijotte, Antropomorfism)*, ar trebui să-i urmeze aceea în care sînt descrise proiectele pieselor de teatru de inspirație așa zicînd profană, cu subiect erotic cele mai multe : *Emmi, Demon și înger, Văduva din Efes, Verena, Junețea lui Mirabeau, Infamia, cruzimea și desperarea* ș.a. Criticul a găsit însă cu cale să le prezinte imediat după dramele și tragediile istorice și de atitudine națională, pe considerentul că aparțin tot genului dramatic. În consecință, paragrafelor avînd ca obiect poezia erotică le succed efectiv pagini referitoare la *Scrisori* și mai cu seamă la diverse „proiecte satirice" rămase pînă la deshumarea lor de către Călinescu în manuscris (acestea „spulberă imaginea unui Eminescu abstras, contemplator de stele"), precum și, în continuare, la compunerile „epigramatice", la parodiile după Homer, la felurite alte improvizații și, în fine, la traduceri. Rezumînd, Coloseum-ul eminescian, restaurat de G. Călinescu, are în centru, drept pivot, poeme cosmogonice și metafizice *(Scrisoarea I, Mureșan* ș.a.), în jurul cărora se înalță, la mai mică sau mai mare distanță, determinată de natura tematicii, scrieri ciclice de o diversitate caleidoscopică : un mare poem despre destinul lumii, în care se făurește o viziune a succesiunii civilizațiilor *(Memento mori)*, un ansamblu de con-

strucții fragmentare epice și mai ales dramatice, de inspirație istorică națională *(Sarmis, Bogdan-Dragoș* etc.), o comedie și cîteva narațiuni cu subiecte din viața „boierimii de altădată" și din lumea contemporană a satului *(Gogu Tatii, Aur mărire și amor* ș.c.l.), nuvele metafizice *(Sărmanul Dionis, Avatarii faraonului Tlà),* povestiri fantastice *(Iconostas și fragmentarium, Moartea lui Ioan Veștimie),* proze „pasionale" *(Geniu pustiu, Cezara* ș.a.), povești de sorginte folclorică și alte narațiuni cu caracter fabulos *(Făt-Frumos din lacrimă, Fata din grădina de aur, Călin-Nebunul, Harun-al-Rașid* și *Giafer* etc.), poezii de dragoste, piese de teatru diverse, versuri satirice, improvizații ocazionale, traduceri. Pentru orientarea istorico-literară a cititorului, criticul dă, la sfîrșit, un tablou sinoptic în care scrierile eminesciene sînt grupate pe genuri și în funcție de epoca probabilă a redactării lor (prestudențească, studențească, ieșană, bucureșteană).

Urmînd logic *Descrierii operei,* capitolul *Teme romantice* detașează principalele motive ale operei lui Eminescu, spre a le integra în contextul universal al creației impulsionate de spiritul romantismului. Interpretînd mituri cosmogonice, poetul nostru cîntă, ca atîți alți romantici, apa, elementul primordial, vorbește de Demiurgos, Chaos, reîntrupează pe faraonul Tlà, ca cerșetor, dintr-un ou (copie a „oului cosmic"), prezintă, în *Demonism,* omenirea întreagă ca fiind născută din sîngele unui titan, în fine, preia din diverse mitologii o mulțime de simboluri ale „facerii și desfacerii". Astrul lui Eminescu este, natural, luna, care i se înfățișează și lui, ca atîtora, ca un teritoriu în care „călătorul va (...) găsi, depozitat, tot ceea ce se pierde pe pămînt". Asemenea tuturor romanticilor, autorul *Luceafărului* contemplă „cîmpul sideric" și are sentimentul de a distinge, sub regimul extazului, „culmea dulcii muzice de sfere". Dintre materiile pămîntești, el adoră cu deosebire mineralul, acest „succedaneu al luminii solare pe pămînt", acest „mesaj logic al geologiei", căruia Paracelsus (între alții) îi atribuia proprietăți magice. Trăind în „aer romantic gotic", nu încape îndoială că Eminescu „cunoștea (...) sensul panteistic al noțiunii plantă și e de presupus că sub reprezentarea plastică a naturii conștiința lui punea un plan intelectual secund". Statuile, cărora romanticii, le insuflă putere de viață, sînt, în opera lui, un fel de demoni. Ceva de esența demoniei pune în mișcare și cadavrele, cărora poetul le face de asemenea, ca și stri-

goilor, loc în scrisul său. Tema „dublului" îi este, iarăși, familiară. Alte „teme romantice" utilizate de Eminescu sînt magnetismul, nebunia, genialitatea (noțiune sinonimă, la romantici, cu „nebunia"), „titanismul feminin", „omul veșnic", „speranța", „iubirea liberă". Proiectînd toate aceste motive în constelația tematică a romantismului, Călinescu face, bineînțeles, cum dealtfel făcuse și în *Descrierea operei* și *Cultura*, referințe numeroase și variate, dovedindu-și putința de a se mișca degajat pe întreaga suprafață a literaturii universale.

„Capitolele" *Filozofia teoretică* și *Filozofia practică*, cu care debuta versiunea primă a *Operei lui Mihai Eminescu*, sînt considerate de autor ca fiind, și în contextul noii versiuni, „fundamentale". Nici nu s-ar putea altfel, deoarece în spațiul lor este analizat *spiritul* operei eminesciene. Cu aceste capitole începe efectiv studiul critic. Edificîndu-și cititorii asupra filozofiei poetului, exegetul își creează implicit baza de pornire spre zonele lăuntrice, de natură afectiv-sufletească, ale creației lui Eminescu, spre „cadrul psihic" și „cadrul fizic" al acesteia, prin care va pătrunde, în cele din urmă, în empireul inefabilului liric.

Fost-a Eminescu — se întreabă criticul, retoric — filozof în înțelesul pe care universitatea îl dă acestui cuvînt", adică un gînditor care și-a pus „în chip sistematic marile probleme ale Cosmosului" ? Răspunsul e, firește, negativ. Dar precizările ce urmează rectifică sensibil modul de a pune problema. Accentuînd că „ar fi exagerat" a se atribui poetului „o filozofie originală și cu zidurile pe deplin ridicate", Călinescu admite, totuși, că „filozof este Eminescu", însă „nu pentru atitudinea contemplativă a poeziilor, ci pentru veleitățile de metodă pe care i le descoperim în cugetări și care cimentează părțile speculative ale operei". Vrea oare criticul să spună că poeziile nu exprimă o atitudine filozofică ? Analiza operei lirice demonstrează contrarul, și dealtminteri chiar în capitolele consacrate filozofiei (celei „teoretice" mai cu seamă) gîndirea filozofică eminesciană e sistematizată, mai ales cu ajutorul operei literare, inclusiv al poeziilor, astfel încît polemica, în abstract cu acei exegeți ai versurilor care „văd filozofie în ceea ce (...) poate fi și este în foarte multe împrejurări expresia unei amărăciuni metafizice" e cam fără obiect, dacă se exclud din discuție formulările naive, de manual, la care, probabil se gîndește. În esența ei, precizează criticul, de la bun început, filo-

zofia lui Eminescu este, „cu oricîte abateri, (...) o variantă, uneori, și mai mult un comentariu pe marginile filozofiei lui Schopenhauer". E vorba de „filozofia teoretică". Expunînd pe scurt ideile aflate la temelia sistemului schopenhauerian, criticul conchide că prin ele a „exprimat aproape integral și gîndirea lui Eminescu". Principala teză a întemeietorului pesimismului filozofic, aceea care identifică „lucrul în sine cu voința", „este un element curent la Eminescu". Ea poate fi ușor recunoscută, bunăoară, în aceste versuri din *Împărat și proletar*: „Al lumii-ntregul sîmbur, dorința-i și mărirea, / În inima oricărui i-ascuns și trăitor..." și în cele ce le urmează imediat, iar strofa: „În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină, / Și-n toată omenirea în veci același om — / În multe forme-apare a vieții crudă taină, / Pe toți ea îi înșeală, în nime se distaină, / Dorinți nemărginite plantînd într-un atom" e și ea tipic schopenhaueriană. Iat-o, în „traducerea" criticului: „«Haina» care îmbracă dorurile este vălul Mayei, «der Schlaeier der Maya», rețeaua fugitivă a fenomenalității în care se exprimă Voința. «Omul în veci același» este caracterul inteligibil, și aici încă și mai mult, speța. «Atomul» corespunde «picăturii» din vocabularul schopenhauerian." Contaminate de schopenhauerism, în parte chiar directe parafrazări ale unor texte schopenhaueriene sînt *Glossa*, *Cu mîne zilele-ți adaogi*, *Mureșan*, *Revedere*. Pentru a dovedi aceasta, cercetătorul transcrie pasaje edificatoare și din citatele poeziei și din opera filozofului. Cele mai fecunde răsfrîngeri în creația lui Eminescu le are, evident, teoria schopenhaueriană a „arheului", a „individului metafizic". Formulată discursiv în *Despre nemurirea sufletului și-a formei individuale* și („în limbaj anselmiano-leibnizian") în *Archaeus*, această teorie explică mai coerent decît orice altă concepție construcția ideatică din *Sărmanul Dionis*. Revenind asupra nuvelei, analitic, criticul demonstrează superficialitatea afirmației că ea ar ilustra „teoria transcendentalității formelor intuiției" și, astfel s-ar menține „în marginile criticismului kantian". În realitate, relevă Călinescu, scriitorul pornește, într-adevăr, de la Kant, „însă construiește în spirit schopenhauerian". Timpul și spațiul nu sînt, în nuvelă, doar „cadre intuitive ale unei umanități concrete", ci „modalități ale unei substanțe în actul de a se realiza veșnic", insul „ascuns sub numele Zoroastru, Dan, Dionis" fiind un prototip. „Operația magică din *Sărmanul Dionis* nu e altceva decît rememorarea cîtorva momente palin-

genetice ale unui prototip ce a fost cîndva Zoroastru". În alți termeni, „Dionis întrupează un archeu spiritual (luînd această expresie paracelsiană în înțelesul de idee, așa cum o folosește poetul), pe *omul cel veșnic*, «din care răsare tot șirul de oameni trecători» și pe care fiecare îl are lîngă sine sub forma umbrei". „Reprezentarea" lumii nu-i, pentru poetul nostru, „creația izolată, deci arbitrară, a *omului veșnic*"; el admite existența „alături de archeul Zoroastru-Dan-Dionis" a unui „număr incomputabil de archei, care toți laolaltă alcătuiesc substanța divină, Cosmosul spiritual". Stabilind acestea, criticul identifică în filozofia eminesciană „un panteism spiritualist, asemănător și cu spinozismul și cu idealismul lui Fichte, cu deosebirea că pentru Spinoza lumea întinsă e un atribut al substanței, pe cînd aici numai o reprezentare, și cu aceea, față de Fichte, că se dă o satisfacție mai mare individualismului prin acele tipare de factură platoniciană", fapt ce pe de altă parte îl apropie de Schopenhauer. Nuvela, remarcă exegetul, include și elemente leibniziene, poetul descriind archeii „în stilul în care Leibniz își definește monadele" și presupunînd „o armonie prestabilită între toți archeii și între aceștia și ființa divină". Însă Eminescu citea pe Leibniz, ca și pe Kant și pe alți filozofi, „sub călăuza lui Schopenhauer". Toate „materialele de construcție pentru *Sărmanul Dionis*" se găsesc în autorul *Lumii ca voință și reprezentare*. Inclusiv ideea de metempsihoză și, mai ales, de palingenezie, existentă dealtminteri și în scrierile unor gînditori și poeți dinaintea lui (Lessing, Goethe) și foarte populară la romantici. Chiar și practica magică din nuvelă, precum și cea teurgică din *Avatarii faraonului Tlà* și din *Luceafărul*, sînt autorizate de sistemul lui Schopenhauer. Filozoful german, notează criticul, nu disprețuia deloc nici alchimia, nici astrologia, și admitea „valoarea divinatorie a unor vise", văzînd în vis o activitate a unui organ special, „Traumorgan", prin care sîntem implantați „în plin lucru în sine". În general, Schopenhauer „era înclinat să dea îndreptățire unor concepții de «Volksmetaphysik»". Ideea de sursă platoniciană din *Povestea magului călător în stele* că fiecare om are o stea și un înger ocrotitor, credința, în genere, într-o influență a astrelor asupra destinului uman nu-i, astfel, fără raport și cu speculațiile gînditorului de la Frankfurt. Prin excelență schopenhauerianā este ideea de geniu, pe care e construit *Luceafărul*. Interpretarea pe care o dă simbolicii poemului poetul în-

susi rimează perfect cu definiția dată genialității de către Schopenhauer, care susține că atributele acesteia ar fi detașarea, înălțarea impersonală, ataraxia și, implicit, solitudinea. „Luceafărul (...) — scrie Călinescu, la sfîrșitul analizei, care și-ar fi găsit, poate, locul mai curînd în capitolul *Cadrul psihic* — e mintea contemplativă, apollinică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirînd la fericirea edenică a topirii în natură, care îi este însă refuzată prin faptul dilatării acelui epifenomen ce dă cunoașterea mecanicii lumii, și anume conștiința, în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrățitor cu natura..." Debitor lui Schopenhauer este poetul și în ieșirile misogine din ultimii ani ai vieții sale conștiente, cînd el transpune în versuri „aproape textual" idei din anumite scrieri ale maestrului. Cu alți filozofi, Eminescu are afinități doar superficiale sau în orice caz, nedezvoltate. Pe Fichte l-a persiflat („luîndu-se după Schopenhauer"), „deși numai pe temeiul idealismului transcendental al acestuia putea foarte bine ridica arhitectura din *Sărmanul Dionis*". Hegelian, Eminescu nu e deloc ; se slujește. cel mult, uneori, de expresii hegeliene sau întrebuințează „idei secundare" ale întemeietorului metodei dialectice moderne, „scoase în urma unei lecturi". Filozofia eminesciană a istoriei nu pornește din Hegel, ci din Schiller. Ceea ce nu înseamnă — reflectează criticul, de dragul jocului cerebral — că Eminescu n-ar fi putut edifica lumea din *Sărmanul Dionis* și pe temeiul „romanului" hegelian al spiritului, atribuind personajelor calitatea de copărtași la fapta divină, dat fiind că, după Hegel, „Dumnezeu se înfăptuiește în comunitate." În termeni hegelieni pot fi traduse și alte creații ale poetului nostru ; bunăoară *Scrisoarea I* (începutul), dintre poezii. Concluzia la care ajunge însă criticul, confruntînd textele eminesciene suspecte de hegelianism cu ideile din *Phöenomenologie des Geistes*, este categorică : „mintea lui Eminescu n-avea nimic înrudit" cu modul „abstrus, deși sublim, de a construi" al celui ce a fost, în filozofie, „un Dante al Germaniei". „Dacă maniera lui Schopenhauer e vizibilă pretutindeni la Eminescu, aceea a lui Hegel rămîne complet străină și n-avem dovezi că poetul ar fi citit *Fenomenologia Spiritului*, sau că s-ar fi lăsat cîtuși de puțin captat de dialectica operei". Nici Eduard von Hartmann, filozoful prin care pesimismul s-a constituit în sistem, n-a exercitat asupra lui Eminescu o influență sensibilă,

după opinia criticului. Ceea ce s-ar părea că poetul datorează acestui gînditor vine mai curînd tot din Schopenhauer. În chip paradoxal, Călinescu scoate în relief cît poate mai mult schopenhauerismul lui Eminescu pentru a estompa ceea ce se consideră a fi „pesimismul" său. Părerea lui este că, adeseori, comentatorii confundă „deprimarea" cu „speculația" și găsește irelevante versurile în care „lumea" descoperă „pesimism". Nu merge pînă acolo, însă, încît să nege existența pesimismului în opera eminesciană. Susține doar că „nu putem afirma despre Eminescu nici că este, nici că nu este pesimist". Deschis vorbind, judecățile sale nu sînt deosebit de limpezi. Recunoscînd că o seamă de idei care brăzdează opera lui Eminescu „sînt considerate pesimiste", și nu numai de către exegeții superficiali, criticul consideră că „aceasta e o denumire de puțină importanță" și, fără să stabilească dacă sistemul lui Schopenhauer e sau nu pesimist în structura lui, amintește că termenul de „pesimism" a fost „foarte puțin folosit de Schopenhauer". O precizare importantă e aceea că „poziția pesimistă stă pe un substrat practic, nu teoretic, pe negarea Binelui în natură". În această accepție, într-adevăr, nu se poate atribui lui Eminescu „pesimism" fără delimitări. Dar în accepția cealaltă ? E sau nu e „pesimist" un filozof care crede că totul e neant, în ultimă analiză ? La întrebarea aceasta criticul nu răspunde. De un „deosebit interes" găsește G. Călinescu, și pe drept cuvînt, faptul obiectiv că „în poezie, pesimismul lui Eminescu este invers proporțional cu vîrsta". Cea mai pesimistă scriere lirică a sa, poemul *Mureșan*, „e o compunere de tinerețe, cam de pe vremea cînd poetul se agita cu atîta frenezie naționalistă în vederea serbării de la Putna". Poetul era, atunci, „înrîurit de cugetarea la modă, și, tînăr fiind și sănătos, simțea o voluptate deosebită să cînte vanitatea lumii, așa cum toți, cu mai multă sau mai puțină sinceritate, o cîntau pe atunci". Tot Călinescu e însă de părere că nu în versuri trebuie căutată cugetarea poetului, „ci mai ales în scrieri cu caracter teoretic". Totuși, el o scosese mai cu seamă din literatură, din *Sărmanul Dionis* în special, dar și din poezii. Ori pe ce texte s-ar baza un cercetător, este în afara oricărei discuții că, îmbrățișînd ideile lui Schopenhauer, poetul a aderat *ipso facto* — în ordinea teoretică — la concepția propriu sau impropriu denumită „pesimism". Credința că „totu-i praf" a fost, efectiv, o credință a lui, și nu o simplă poză. Că prin concluziile practice s-a îndepărtat de premisă,

contrazicînd-o flagrant, aceasta e o altă chestiune. Se pot cita numeroase alte cazuri de răstălmăcire a ideilor în aplicația practică. Călinescu însuși atrage atenția asupra caracterului „pesimist" al doctrinei creștine. Aceeași doctrină conține însă și îndemnuri „optimiste" la faptă, la militantism etic. Susținînd că „cinis et umbra sumus", creștinismul își mobilizează, totuși, adepții la acțiune, urmărind nu numai „mîntuirea" sufletului fiecăruia, ci și constituirea și maxima întărire a „bisericii luptătoare" prin care să se asigure biruința, în lumea aceasta chiar, a Crucii. Raportul de convergență-divergență între „filozofia teoretică" și cea „practică" a poetului, va fi pînă la urmă, foarte exact descris, în *Opera lui Mihai Eminescu*, o anume imprecizie planînd doar asupra unor pasaje din capitolul înăuntrul căruia ne aflăm deocamdată. Punctul de la care gîndirea lui Eminescu începe să evolueze, vădit, în altă direcție decît pesimismul nu e altul decît tocmai acela în care poetul se desparte de Schopenhauer. Pricina, după Eminescu, a răului în natură, relevă criticul, „nu este instinctul, ci conștiința." Voința de a trăi, căreia instinctul îi servește drept instrument, e, desigur, izvorul tuturor suferințelor, numai că, neputînd-o suprima, insului nu-i rămîne decît să i se abandoneze, însă fără să o exacerbeze, dacă vrea să-și diminueze pătimirea, prin conștientizare forțată. Nefericirea de a trăi devine, în chipul acesta, singura fericire posibilă. „Instinctul — scrie Călinescu — e mijlocul cel mai sigur al naturii de a ajunge la scop, și, dacă acceptăm finalitatea aparentă a Cosmului, adică viața, unica formă posibilă de fericire". Demnă de reținut este observația criticului că instinctualitatea nu se confundă în înțelegerea lui Eminescu, cu animalitatea sau, în tot cazul, nu se reduce la ea. Prin această specificație, autorul *Operei lui Mihai Eminescu* își cam anulează, practic, teza ce atribuie eroului eminescian caracter „ferin". Trebuie, zice G. Călinescu, operată o disociație între instinctul „curat animalic", ce cuprinde „toate făpturile înainte ca rațiunea să le fi dat deșertăciunea liberului arbitru, cum e cazul cu Cătălin și Cătălina", și regresiunea conștientă „spre pămînt și prin el spre Cosmosul divin", pe care o încearcă Hyperion. Dacă poemul *Luceafărul* exprimă o atitudine a autorului, „atunci e de observat că apollinismul nu are durată, ci tinde să se spulbere într-o frenezie de viață cosmică". Adevăratul nume al Luceafărului este Zagreus. Soluția adoptată de Eminescu în problema existenței nu este „ataraxia lucidă",

pentru care optase Leopardi. În sufletul poetului nostru „se clatină lin pădurile și suspină apele". Avînd, „ca și păcurarul din *Miorița*, o viziune concretă a Totului", el nu identifică Nirvana, prin care înțelege anularea eurilor concrete, cu neantul. Luna lui Dionis, care e un fel de Nirvana, departe de a fi „Nimicul neformat", „este un Eden de voluptăți panteistice, o natură de pleistocen feeric". Tot astfel, insula lui Euthanasius. În cele mai multe cazuri, natura îmblînzește, în opera eminesciană, voința de a trăi, prin aceea că „dă asupra ființei efecte hipnagogice". *Mureșan, Povestea magului călător în stele* fac „elogiul somnului, al ascezei și al ficțiunii", visul fiind, în reprezentarea poetului, „ultima treaptă a conversiunii către Spiritul absolut", preludiu al totalei extincții. În concluzie, „miezul gîndirii eminesciene" este „primatul naturii și al corelatului ei uman, instinctul". Pornind de aici, optimismul și pesimismul poetului se conciliază astfel : „decît conștiința mai bun instinctul, decît instinctul mai bună moartea". Aceasta, în teorie. Însă ideile lui Eminescu nu compun un sistem, ele conțin doar „un număr de date pentru folosul spiritual propriu, sau pentru alcătuirea unei podele pe care să se înalțe o politică și o etică". Politica și etica eminesciană cresc din gîndirea teoretică a poetului într-un chip care, fără să-i infirme principiile, le reduc într-atîta funcționalitatea încît acestea devin doar niște coordonate abstracte.

Simplu spus, premisele gîndirii eminesciene practice se găsesc în Schopenhauer, însă concluziile la care ajunge poetul diferă pînă la opoziție de acele ale maestrului său. Altfel formulînd observația, Eminescu și-a însușit metafizica schopenhaueriană, dar și-a construit pe temelia ei o sociologie, o politică și o etică proprii, antischopenhaueriene. Sursa acestora este concepția, menționată, că întoarcerea la natură provoacă o parțială adormire a voinței de a trăi și, implicit, o reducere proporțională a suferinței. Pentru Eminescu, explicitează criticul, este, în consecință, „bun ceea ce este conform naturii și rău ceea ce adulterează natura". Renunțînd la iluzia fericirii absolute, de caracter negativ, ce ar putea fi, după Schopenhauer, obținută prin suprimarea voinței, poetul nostru propune un fel de îndreptar pentru dobîndirea unei fericiri relative, tot negativă, singura cu putință, constînd în atenuarea durerii prin întorcerea la „condițiile speței, pentru care natura posedă, în instinct, cel mai sigur instrument". Schopenhauer era adep-

tul unor tehnici menite să provoace nimicirea instinctului, Eminescu celebrează instinctualitatea. Și filozoful și poetul văd în pustnicie o practică ideală. Dar o concep diferit. La cel dintîi, „scopul ascetismului este flagelarea cărnii, căutarea durerii fenomenale, distrugerea, într-un cuvînt, a naturii, printr-un adevărat fachirism". Schopenhauer prețuiește castitatea sexuală, nu dezaprobă castrarea, considerînd instinctul de procreație ca fiind agentul nenorocirii universale. În opera lui Eminescu, dimpotrivă, instinctul sexual nu numai că nu e reprimat, dar este glorificat chiar, „în ipostazul lui cel mai mecanic". Acest instinct nu este „impur", în concepția poetului ; impură este conștiința suprapusă naturii. „Pustnicii lui Eminescu fug de formele prea înaintate de conștiință, dar, contemplînd natura, nu scot un ferment de anulare a voinței universale, ci o voluptate de a se topi în cosm. Acești pustnici naturiști caută în natură fericirea dezlănțuirii totale a instinctelor. Privațiunea lor nu e punitivă, ci hedonistică, și asceza înfățișează numai o întoarcere dionisiacă spre treptele de jos ale obiectivării Voinței. Tracul Dyonysos-Sabasios era un zeu al vegetației. Pe el îl adoră, de fapt, anahoreții noștri." Euthanasia eminesciană, spre deosebire de cea idealizată de Schopenhauer, „nu e o dorință de anulare, ci o beție de regenerare într-o serie nouă de fenomene și cu voluptatea de compenetrare a regnurilor". Ea nu e pregătită, la modul schopenhauerian, prin mortificări, post, macerație, ci tocmai prin contrarele acestora : „călugărul Ieronim își întinde toți mușchii în soare, «ca un dulău», sau doarme gol în ierburi. Cezara înoată în ocean și amîndoi duc o viață genitală pur instinctivă în gloria cosmului întreg".

Considerînd natura „bună", Eminescu e de principiul că nu numai existențele individuale, ci și societățile urmează calea sănătoasă în măsura în care se conformează exigențelor naturii. În contrazicere cu Schopenhauer, el este „un ireductibil vrăjmaș al contractului social" și al emițătorului acestei teorii, cu toate că naturismul său îl apropie, pe de altă parte, mult de Jean-Jacques Rousseau. Statul, afirmă Eminescu, așezînd astfel o mare piatră la temelia concepțiilor organiciste românești, nu este „rezultatul unui contract sinalagmatic, al unei convențiuni stabilite între cetățenii lui", ci „un product al naturii", un „organism viu". Gîndind astfel, poetul nu va acorda, firește, individului ponderea pe care i-o acordă maestrul său, după a cărui

opinie doar indivizii ar exista cu adevărat. popoarele fiind simple abstracții. Eminescu atribuie societăților, popoarelor, națiunilor, claselor realitate efectivă, crede chiar, potrivit observației exegetului, că numai acestea posedă „o realitate propriu-zisă, individul fiind doar o aparență". De aici antiindividualismul și antiliberalismul său. Poetul-doctrinar susține, cu Montesquieu, că legile nu pot fi bune decît avînd un caracter obiectiv, fiind expresia necesității, derivînd din „natura lucrurilor", și nu din vreo pretinsă convenție. Ideal, în consecință, ar fi un stat organizat după modelul roiului de albini. În orice caz, o formațiune statală își justifică existența numai în măsura în care e perfect adaptată condițiilor geografice, climatice și istorice obiective, cărora este obligată a se supune în același chip în care „haina se îndreptează după clima". Legi, rînduieli, instituții generate de stadiul evolutiv propriu unei anumite țări nu se potrivesc realităților specifice dintr-o altă țară. Relativizîndu-și astfel concepția deterministă, Eminescu își creează implicit un suport teoretic pentru o seamă de concesii pe care le va face, în ordinea practică, spiritului diametral opus concepțiilor sale în care era organizat și continua să se dezvolte, chiar dacă încet, statul român modern. „E necesar — constată G. Călinescu — (...) să disociem mereu partea de vis social din gîndirea poetului de soluția propriu-zis practică". Altfel zis, avem de operat o distincție nu numai între filozofia teoretică și cea practică, dar și între latura principială și cea aplicativă a acesteia din urmă. Procedînd astfel, ajungem la încheierea că soluțiile propuse (sau admise) de poet sînt, în majoritatea cazurilor, la fel de rezonabile (n-am spus : acceptabile !) pe cît sînt utopiile și teoretizările sale gratuite de absurde. Dar, să urmărim demonstrația criticului. Afectiv, notează Călinescu, poetul era pentru „sănătoasa barbarie". Fiind însă îndeajuns de lucid pentru a înțelege că întoarcerea la patriarhalitate era imposibilă, el se mulțumește să sprijine, ca ziarist, politica „mersului încet", cu păstrarea „firii noastre românești." Liberalismul, susținea Eminescu, împreună cu toți conservatorii, era adecvat stadiului evolutiv al țărilor occidentale, dar impropriu — deocamdată — societății românești. Cu timpul, avea să găsească însă, probabil, și la noi condiții adecvate. Totul era să nu se forțeze lucrurile. Iată, citate de critic, chiar cuvintele lui Eminescu : „...Nu suntem dar contra nici unei libertăți, oricare ar fi aceea, întrucît ea e compatibilă

cu existența statului nostru ca stat național-românesc și întrucît s-adaptează în mod natural cu progresele reale făcute de noi pîn-acuma. (...) Cine susține însă ca absolute și neînlăturabile principii a căror aplicare ar fi echivalentă cu sacrificarea unui interes național acela nu poate fi omul nostru." Deplîngînd, comentează Călinescu, „discontinuitatea civilizației, făcînd societății contemporane același proces pe care junimiștii în genere, în frunte cu Titu Maiorescu, îl fac sub formula discrepanței dintre fond și formă", Eminescu nu cere, cum n-o cer nici ceilalți junimiști, „darea înapoi a apelor, ci numai ca înaintarea să fie oprită pînă la consolidarea albiei". Poetul „încuviințează" progresul, „ca fiind forma însăși de mișcare a organismului ce se cheamă stat, în vreme ce starea pe loc e dezaprobată ca semn de osificare", cu condiția însă ca „progresul să fie treptat". Un exemplu frapant de discordanță între situarea teoretică și angajarea practică îl avem în considerațiile eminesciene asupra viitoarei structuri economico-sociale a României. După el, relatează exegetul, „teritoriul nostru îngăduie un stat de ciobani, și numai în al doilea rînd de plugari". Și, totuși Eminescu recunoaște necesitatea obiectivă a depășirii nu numai a stadiului pastoral, dar chiar și a celui agricol ! „Neapărat — scrie doctrinarul *Timpului* — că nu trebuie să rămînem popor agricol, ci trebuie să devenim și noi națiie industrială, măcar pentru trebuințele noastre." Dar aceasta e o concepție poporanistă ! Tot programul de reforme pe care îl va elabora în 1907-1908 C. Stere se va întemeia pe ideea unei societăți agrare democratice, cu o industrie la nivelul posibilităților și pe măsura necesităților proprii. Ba, Eminescu pare chiar mai avansat, căci zice : „O națiie care produce grîu poate trăi foarte bine, nu zicem ba, dar niciodată nu va putea să-și îngăduie luxul națiilor industriale înaintate". Clivajul dintre utopismul teoretic și realismul propunerilor concrete, dintre înverșunarea principială și atitudinea efectivă tolerantă se revelă mai cu seamă în articolele pe tema componenței etnice a statului. „Punîndu-se — dezvăluie criticul — pe tărîmul concepției organiciste, Eminescu respinge ideea egalității somatice și intelectuale a indivizilor, și, fiindcă și rasele sînt niște concrete, de asemeni și pe aceea a egalității raselor". Prin aceasta, el se înapoiază la Schopenhauer. Lansîndu-se în cele mai violente diatribe cu putință la adresa alogenilor, scriitorul nu s-a gîndit, totuși, să ceară, asemenea publiciștilor rasiști de mai

tîrziu, excluderea acestora din organismul statal. Tot ce dorea era, potrivit cuvintelor proprii, „ca asemenea elemente să nu fie *determinante, dominatoare* în statul român". Mai exact, pretindea ca alogenii să se hrănească „prin muncă proprie, dar nu exploatînd munca altora". Judecînd astfel, Eminescu își infirmă practic izbucnirile împotriva „străinilor". El se dovedește a nu fi un xenofob, de fapt, ci un patriot, nu fără temei scandalizat de anumite anomalii generate inevitabil de natura societății în care trăia și cărora nu le descoperă adevărata sursă, dar pe care le vrea, pe bună dreptate, înlăturate sau măcar atenuate, și sugerează căile de urmat în acest scop, căi foarte cuminți. Toate propozițiile sale cu caracter practic în problema naționalităților sînt articulate în marginile celui mai incontestabil bun simț. El nu e, de pildă, împotriva căsătoriilor interconfesionale. Susține doar că, pentru a putea să intre efectiv în „commembrațiunea socială a românilor", devenind astfel „ajutători întru purtarea sarcinei de cultură a țării românești", necreștinii, trebuiau, fără a-și abandona, dacă țin la ea, religia proprie, să vorbească în familie românește. Atîta tot. În genere, adoptarea limbii române e singura condiție pusă de scriitor pentru ca un ins de altă naționalitate să nu fie socotit un element străin de corpul național. „Deși limba nu e singurul semn caracteristic al naționalității — scrie Eminescu — totuși e un semn principal." Dacă alogenii aveau să se „dedea (..) cu ocupațiuni productive" și „dacă școalele noastre, în cari oricînd au fost primiți și tratați pe picior de perfectă egalitate cu românii" vor fi izbutit „a-i face să vorbească și să scrie românește", atunci nimic nu se va opune ștergerii oricăror discriminări : „nimeni nu va contesta unui român adevărat, de orice rit ar fi, dreptul de cetățean român". Neavînd nici un temei obiectiv de a și-l revendica pe Eminescu — în sfera practică — drept precursor, publiciștii de orientare șovină și rasistă din perioada interbelică nu se înscriau, după G. Călinescu, în tradiția eminesciană nici măcar în ceea ce privește sensul pe care îl dădeau conceptului de „tradiție", prin care își rezumau doctrina. Tentativa, mai cu seamă, de a face din poet un „strămoș" al ortodoxismului propagat de *Gîndirea*, criticul o găsește „absurdă". „Ca naturist ce era — își argumentează Călinescu teza — Eminescu cerea, împreună cu junimiștii dealtfel, oricărui fenomen de cultură, să fie adevărat, să-și aibă rațiunea într-o necesitate sufletească reală. Antiteza adevărului este

simulațiunea, căreia azi i-am spune imitație, cu înțelesul unei forme fără conținut." Or, a recomanda „ca singură cultură valabilă aceea bizuită pe creștinismul bizantin" este, după autorul *Operei lui Mihai Eminescu*, „simulațiune", și cu atît mai mult a combate cosmopolitismul de pe pozițiile unui pretins specific național, identificat cu bizantinismul. Tradiționalist, Eminescu a fost, cu fervoare, menționează criticul, însă fără să fi profesat un tradiționalism normativ, fără să fi pus culturii vreo „condiție de conținut". Cu asemenea principii, doctrinarul ziarului *Timpul* nu putea decît să dezaprobe categoric huliganismul, și chiar o face, explicit, declarînd că arborarea indiferent căror convingeri politice „nu include aplicarea de bastoane sau păruială asupra deosebiților indivizi" din care e compusă „totalitatea" vizată de critica implicată în convingerile respective. Punctul de vedere din care scriitorul abordează practic problema naționalităților nu este antropologic sau biologic, ci economico-social. Intoleranța sa principială nu-i vizează, de exemplu, pe evrei ca evrei ; ea se aplică unor categorii *sociale*, tuturor categoriilor neproductive, indiferent de componența lor etnică. O afirmă el însuși, direct : „Cine știe cît de departe suntem de-a urî pe evrei... acela va vedea că în toate măsurile noastre restrictive numai dreapta judecată și instinctul de conservare au jucat singure rolul principal". Considerînd lucrurile din perspectivă sociologică, fiind, „poate, cel dintîi gînditor politic român care să-și sprijine doctrina pe economie", Eminescu are în vedere, atunci cînd discută probleme ale societății românești, clasele sociale și partidele prin care acestea se exprimă, politic. Criteriul de apreciere a valorii oricărei clase e, pentru el, munca. „Materia vieței de stat — zice scriitorul — e munca, scopul muncei bunul trai." Muncă, în înțelegerea lui, precizează criticul, „înseamnă producția de bunuri materiale", și conceptul de „clasă pozitivă" e stabilit „prin raport la gradul de productivitate". Procedînd la ierarhizarea claselor în funcție de contribuția lor, prin muncă, la progresul societății, Eminescu, asemenea fiziocraților și, în parte, lui Adam Smith, acordă locul întîi țărănimii. Țărănimea, scrie poetul, e „clasa cea mai pozitivă din toate", și totodată „cea mai conservatoare în limbă, port, obiceiuri", devenind prin aceasta „purtătorul istoriei unui popor, națiа în înțelesul cel mai adevărat al cuvîntului". Asumîndu-și funcția de mesager al „clasei" țărănești, redactorul *Timpului* stigmatizează în numele ei,

tot ceea ce socoteşte a fi activitate parazitară. În rîndul activităţilor parazitare, el trece, abuziv, aliindu-se iarăşi fiziocraţilor, şi comerţul, dar mai cu seamă activitatea bancară şi bursa. Obiectul constant al descărcărilor sale electrocutante e însă „pătura superpusă". Sub această denominaţie, ziaristul vitriolează ceea ce Călinescu numeşte „o falsă burghezie sterilă", alcătuită îndeosebi din avocaţi, şi funcţionari, care, neproducînd nimic, storcea în schimb profituri din felurite combinaţii politicianiste. După cum se poate constata şi din citatele date de critic, diatribele eminesciene la adresa acestei categorii sociale sînt de o virulenţă nemaiîntîlnită în publicistica românească. „Pătura superpusă", ce forma clientela partidului „roşilor", era, după Eminescu, „un fel de sediment de pungaşi şi de cocote, răsărită din amestecul scursăturilor orientale şi occidentale", o adunătură de „caraghioşi şi haimanale", de „stîrpituri", o „plebe intelectuală şi morală", provenită din „rămăşiţele haimanalelor de sub steagul lui Pasvantoglu şi Ipsilant", din „resturile numeroase ale cavalerilor de industrie din Fanar". Criticul nu discută fondul problemei ridicate de Eminescu, se abţine de a judeca judecăţile eminesciene, şi, în consecinţă, nu denunţă injustiţia comisă de poet prin pecetluirea ca „fanariot" şi a lui C. A. Rosetti. Altundeva, însă (în *Viaţa lui Mihai Eminescu),* relevă — indirect — noblefea de caracter a acestui eminent patriot, menţionînd că directorul *Românului* nu numai că n-a purtat duşmănie inclementului său adversar, dar l-a preţuit în mod special, inclusiv ca publicist. Înfăţişînd, în continuare, atitudinea lui Eminescu faţă de marea proprietate agrară, criticul apreciază că „nu s-ar putea decide" în ce măsură simpatia doctrinarului conservator pentru latifundiari, în care vedea, ca şi în ţărănime, o „clasă pozitivă", era sinceră. Părerea că „în opiniile lui intră (...) şi instrucţiuni de partid" e greu de acceptat, în schimb explicarea, în parte, a atitudinii promoşiereşti printr-un „anume bovarism", prin sentimentul că „prin mamă şi puţintel prin tată", aparţinea şi el, oarecum, acestei clase devine plauzibilă. Relativ la poziţia scriitorului faţă de proletariat şi lupta sa, criticul articulează propoziţii de ajuns de confuze, contradictorii. El afirmă pe de o parte că „economismul lui Eminescu e un adevărat materialism istoric", că „idealismul" lui C. A. Rosetti „se izbea de concepţia materialistă a istoriei, îmbrăţişată de Eminescu, pentru care factorul fundamental al unei civilizaţii este de ordin economic", dar

pe de alta vorbește de „atitudinea lui potrivnică marxismului", de „întreaga lui doctrină de conservare a bunurilor, care e aproape feudalism", și notează că, la un moment dat, ideologul ziarului *Timpul* „combate socialismul" cu teoria lui Malthus. Adevărul e că poetul, cunoscînd (însă, mai mult ca sigur, nu direct de la sursă) gîndirea lui Marx și Engels, a împrumutat anumite idei proprii materialismului istoric, însă spiritul acestei concepții i-a rămas străin. Notorie rămîne, în schimb, solidaritatea sa de ordin afectiv cu „copiii săraci (...) ai plebei proletare" *(Împărat și proletar, Viața)*, și criticul o revelă. Celelalte paragrafe ale capitolului consacrat filozofiei eminesciene practice expun, nu foarte coerent, cu toată sistematizarea operată în a doua redacție, concepțiile și atitudinile scriitorului în probleme ca forma de guvernămînt, structura administrativă a statului, liberul schimb și protecționismul, industrializarea, unitatea națională și cea statală, precum și părerile sale în privința limbii literare, a presei, artei, bisericii și în materie de învățămînt. Lipsit de concluzii, capitolul reliefează liniile de forță ale gîndirii social-politice a poetului pe parcurs. Criticul stabilește, astfel, pe bază de citate, că, fiind un aprig conservator, Eminescu nu a fost, totuși, un reacționar. „Ideea esențială a conservatorismului său este progresul încet în marginile adevărului." Considerate „în fundamentul lor", susține criticul, vederile eminesciene n-au exprimat, în epocă, o poziție singulară și nici n-au depășit, fie, într-un sens, fie în altul, „spiritul partidului conservator". Eminescu se găsea pe aceeași poziție cu Barbu Catargiu, care era „un relativist și un evoluționist, un conservator progresist, într-un cuvînt, de tip englez". Ceea ce nu înseamnă că scriitorul a fost un simplu purtător de cuvînt al partidului marilor proprietari. El „era conservator din rațiuni teoretice și prin temperament", „conservator sincer". „Monarhismul, primatul națiunii, antiindividualismul, teoria claselor pozitive, postulatul muncii productive, capitalismul ca acumulare de muncă, toate aceste atitudini ar fi existat la Eminescu, de ar fi fost sau nu redactor la *Timpul.*" Dealtfel, adaugă Călinescu, oricît de minore ar fi deosebirile dintre conservatorism și eminescianism, există cîteva puncte — „depășirea criteriului economic, sistematizarea politicii ca adevărată filozofie practică (...), teoria păturii superpuse" — „pe care putem trage linia de demarcație între cugetarea poetului și

doctrina partidului". Ca un „naționalist" ce era, Eminescu ar fi trebuit, după opinia criticului, care concede, prin aceasta, că poetul nu se găsea chiar atît de aproape de conservatori, „să fie mai degrabă liberal, cu atît mai mult cu cît toate reformele «roșilor» «radicali» țînteau la îmbunătățirea soartei clasei țărănești, singura * «pozitivă» pentru poet". Însă, pe de altă parte, „de liberalism, dar mai ales de «radicalismul» de nuanță socialistă al lui C. A. Rosetti (...), îl despărțea totul". Oricum — subliniază criticul, și această remarcă ar putea sluji drept concluzie generală, și chiar slujește, în versiunea inițială, din 1934, a capitolului — Eminescu era „evoluționist prin concepție" și, după — întregirea hotarelor statului — „n-ar mai fi avut de ce să sprijine clasa în chip firesc dispărută a marilor proprietari". În condițiile perioadei interbelice, presupunea Călinescu, poetul ar fi luptat cu aprindere pentru programul unui partid agrar și al unui stat țărănesc". Ca V. Pârvan ! În varianta din 1947 a cărții, criticul adaugă : „și poate muncitoresc".

Asemuind monografia consacrată de G. Călinescu poetului național cu o casă în stil tradițional, plasată în cadru adecvat, capitolele premergătoare celui intitulat *Cadrul psihic* ar fi curtea *(Cultura. Eminescu în timp și spațiu)*, pereții și încăperile ca atare, inanimate *(Descrierea operei)*, vestibulul *(Filozofia teoretică, Filozofia practică)*, iar cele următoare acestora : interiorul propriu-zis, cu tot ce implică el, ca ambianță intimă. Preludînd analiza operei poetice (și literare, în general), aceste capitole o și pregătesc, o fac realmente posibilă, prin aceea că, încercuind zona liricului (și, în genere, a artisticului), o predau, curățată de vegetația extraestetică, criticii propriu-zis literare. Prin „cadru psihic", exegetul înțelege „registrul afectiv", altfel spus : registrul de motive (teme) și simboluri. Referințe la acestea există și în *Descrierea operei* și în *Teme romantice*, dar aici sînt considerate dinăuntru, li se analizează conținuturile. „Structural romantică — scrie criticul, reluînd, în alt plan, judecata de realitate cu care debutează *Descrierea operei* —, opera lui Eminescu are două limite între care pendulează : sentimentul nașterii și sentimentul morții. La mijloc, ca moment vital maxim, se află erotica..." Efect al voinței de a trăi, naște-

---

* De fapt, nu singura. „Călinescu însuși menționează (p. 172 din ed. 1970) că, în viziunea lui Eminescu sînt „clase pozitive" și „marea și mica proprietate".

rea este, conform principiilor „filozofiei teoretice" a poetului, începutul suferinței, și Eminescu va aspira, în consecință la extincție, nu fără a celebra geneza, totuși. În chip paradoxal, subiectul liric se „vindecă" de nefericirea de a exista „cu durerile iubirii", combate „răul" cu propria lui cauză. Terapia este absurdă, evident, însă numai privită din exterior. În poezia lui Eminescu, erosul dobîndește funcții în virtutea cărora devine, asemenea artei, un quietiv. Trăirea dragostei are asupra subiecților efect adormitor. Deși zămislitoare de viață, și prețuită ca atare, iubirea e mai curînd aliata morții, într-un fel, în viziune eminesciană, decît a voinței de a exista. Eros este înaintemergătorul lui Thanatos. Dar acestea sînt speculații derulate în alte paragrafe decît cel ce deschide *Cadrul fizic* și în al cărui spațiu obiectul analizei este chiar succedaneul extincțiunii, somnul, și, tangențial, fructul acestuia, visul. Neputînd elibera „reprezentarea" de sub tirania voinței, poetul o cufundă în somn. „Toată existența cuprinsă între cele două coordonate [nașterea și moartea — n. n.] — dezvăluie Călinescu — are o mișcare somnolentă, și cînd nu aparține de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puțin forma tipică a visului. Eminescu trăiește în general sub lună." Notînd că numeroși comentatori „au observat ritmica molcomită a versului eminescian, somnolarea lui vrăjită, marea, inexplicabila lui putere narcotică", criticul descoperă sursa „descîntecului" îndeosebi în „capacitatea de dormitare", în „începerea poeziei printr-o restrîngere și aromire a conștiinței". Figurat vorbind, Eminescu scrie versuri „dormind", instalat „în acea lume bolborosită a sunetelor auzite dinăuntru". Din această „somnolență", în poezia lui „se împrăștie (...) un roi de visuri". (Prin „vis", criticul înțelege „percepție irațională", subconștientă, tot ce ține de mitologie, basm, poezie.) Capitolul e, în cea mai mare parte, o interpretare a „visurilor" poetului, o... „Traumdeutung". Asemenea psihanaliștilor, criticul detașează principalele simboluri onirice eminesciene, și le analizează. E curios cum Călinescu, reprobînd freudismul, a dat, totuși, potrivit chiar propriei specificări, „unor pagini" din *Cadrul psihic* „un aer echivoc (în prima redacție) de psihanaliză", fapt ce i „s-a părut apoi de un mare (...) prost gust". În versiunea definitivă, el a „spălat textul de astfel de impuritate". L-a „spălat", mai exact vorbind, de explicitările prea amănunțite, însă analiza critică e îndatorată, aici, chiar metodologic, psihanalizei, și nu spre dezavantajul ei. A renunța

la „tălmăcirea viselor“ ar fi însemnat a regîndi întregul capitol, dacă nu chiar toată cartea, adică, practic, a anula studiul, scriind un altul. Așa cum se prezintă, după eliminarea pasajelor prea încărcate de fiziologie, exegeza luminează efectiv cîteva nuclee ale lirismului eminescian. Un motiv oniric central este, în opera lui Eminescu, „doma“. Ea simbolizează, în interpretare călinesciană, „aspirația către marele Eden, Nirvana, reîntoarcerea în cosmicul uter“, iar „pe o dimensiune mai mică“ e „un indiciu de memorie genetică“. De imaginea domei se leagă, în scrisul eminescian „impulsiunea subconștientă de a se trage spre un embrion de întuneric, spre un loc originar, cavernos, în care orice ecou al vieții din afară să se stingă“. Omologînd, în ordine mitologică, precum Simon Magul, nașterea individuală cu Geneza, văzînd în ea „o repetiție (...) a ieșirii din haosul întunecat“, iar în moarte, din contră, „o reîntoarcere către nimicul primar“, poetul, a cărui gîndire e „adînc cosmogonică“, este obsedat de „ideea capetelor opuse ale existenței micro - și macrocosmice, fapt ce explică și marea gravitate, cu mult asupra afectivului comun, a noțiunii «mamă»“. O „formă de domă“ e piramida. În coborîrea faraonului Tlà în cripta din piramidă, criticul identifică un „vis de extincțiune“, experiență analogă regresiunii, în aceeași nuvelă, a lui Baltazar în ou și pătrunderii (în *Geniu pustiu)* a lui Toma Nour în biserica (doma) din insulă. „Mina întunecoasă — comentează Călinescu — e o icoană nu se poate mai nimerită a sînului cosmic. În fundul minei sînt știutele ape, în mijlocul apei va fi nelipsita insulă cu caracter edenic (...) Aici, în aceste viscere uriașe subpămîntene, faraonul, răsturnînd procesul nașterii, se stinge printr-o rarefiere a bătăilor inimii.“ Același simbol, în Cezara. Insula lui Euthanasius, din această nuvelă, „nu-i altceva decît locul primordial al nașterii și al morții, doma mortului“. Tronînd asupra apelor, insula „este un Eden în care regresiunea spre viața vegetativă a atins cea din urmă limită, sfîrșindu-se cu extincția naturală“. Adesea, doma ia „forma modestă a peșterii sau a ruinii“. Euthanasius, Mihnea din *Grue-Sînger* viețuiesc în peșteri, un sihastru din *Povestea magului* locuiește în scorburi, Petru Rareș — într-o veche biserică ruinată, marchizul de Bilbao descinde „într-o subterană mare cu boltiri în muri“, Valhala eminesciană e așezată în fundul mării, sub cupole — și exemplele se pot înmulți. Imaginea domei și, cu atît mai mult, aceea a insulei sînt asociate frec-

vent cu priveliști acvatice. „Elementul lacustru" este oricui învederat, în poezia eminesciană, iar „neptunismul" este „o atitudine fundamentală" a poetului. Eminescu „are sensul cosmogonic al primordialității apei și al caracterului ei de emblemă a Haosului". Nici imaginile de zbor nu sînt, la el, „un simplu amănunt literar". Ele exprimă, nu o dată, sentimentul dependenței de cer". Neptunismul este, în opera lui Eminescu, precum în genere în poezia romantică (în a cărei atmosferă poetul nostru n-a făcut decît să se regăsească pe sine, să-și descopere propensiunile interioare latente), „corelativ cu vocația macrocosmică". Principalul „punct de orientare uranică" este, pentru autorul *Sărmanului Dionis*, firește, luna. Avînd „o gîndire esențial macrocosmică, chinuită de imaginea haosului", Eminescu „nu e numai poetul lunii, ci și un lunatec", în sensul că luna sa, spre diferență, bunăoară, de aceea a lui Dante, „nu e un paradis de fericiri abstracte, ci un Eden, adică Natura primară, neadulterată". Cultul lunii exprimă, astfel, tot setea de extincție (de extincție în raport cu existența coruptă, nicidecum în absolut) sau, în orice caz, năzuința de ieșire din „cercul strîmt" al individuațiunilor. La „chemarea somnului selenic", omul eminescian „se simte inapt pentru viața pămîntească" și se lasă „absorbit de lună". Ivirea lunii include, aproape în toate cazurile, în scrisul poetului, „sensul unei chemări astrale înspre lumea viselor, spre drumul împărătesc al razelor". Nu numai ivirea lunii, de fapt, ci și a altor astre (Cătălina „suferă", și ea, pasager, „de o vocație uranică"), însă puterea fascinatorie a Selenei este deosebită. Uranismul simbolizează, în ultimă analiză, relevă criticul, aceeași aspirație ca elementul neptunic, aspirația la ieșirea din contingent, și dealtminteri cerul și apa își răspund, în opera poetului, uneori se confundă. Lacul imobil în care înoată, noaptea, Frumoasa fără corp aparține unei geografii transcendente, „care a abolit mișcarea" și ale cărei ape „nu sînt decît niște ceruri". În lună, unde urcă Dionis, cu iubita, „apa și cerul se răsfrîng pînă la desăvîrșita confuzie a planurilor, astfel încît uitîndu-te în apă, pari a te uita în cer". Spectacolul contopirii înaltului cu adîncul, al întîlnirii cerurilor cu apele, îl atrăgea atît de mult pe Eminescu încît el și-a dorit „ca loc al morții regiunea boreală, acolo unde Neptun și Uranus par a-și da mîna". Dorinței de evadare din spațiul terestru, sau, mai bine zis, profan, îi corespunde, în literatura lui, simetric, sforțarea de a ieși din timp, viziunea unui

timp imobilizat : „îmbătrînit, egal în toate părțile sale, în care viitorul se confundă cu trecutul". E tot un mod al orientării „spre momentul genezei" și al dorului de regresiune și stingere. „Pe orice latură dar — accentuează criticul —, Eminescu rămîne fundamental un poet al nașterii și al morții". În variate chipuri, cu alte cuvinte, poetul exprimă, mereu, nostalgia stării prenatale, a increatului. Prin numeroase aspecte, și chiar prin atitudinea lirică structurantă, creația eminesciană devine, în interpretarea criticului — s-ar putea zice — o „laudă a somnului", și e uimitor cît este Eminescu (fără ca exegetul s-o constate !) de ...„blagian". O adevărată „laudă a somnului" e chiar și sociologia poetului, în fundamentele ei teoretice, cimentul acestora fiind teama de trezirea istorică, refuzul prefacerilor prin care spiritualitatea românească era amenințată de a fi zmulsă din matca ei specifică, adîncită în arhaic, în „organic", în ceea ce Blaga avea să numească „starea de grație".

În paragrafele rezervate poeziei eminesciene de dragoste, Călinescu își dezvoltă, natural, teza din *Viața lui Eminescu*, după care erosul eminescian se realizează, substanțial, în afara oricărui spiritualism și misticism. Mistică — argumentează criticul — fiind acea iubire care înalță factorul feminin „la gradul unui simbol", acordîndu-i o adorație ce transcende sexualitatea și trece în absolut, erotica eminesciană e departe de a fi de acest tip. Acel „spiritualism afrodisiac" ce „stăpînește tot romantismul" apare la Eminescu doar „într-un chip superficial" și „mai cu seamă în scrierile din tinerețe". Versurile contaminate de platonism, străbătute de „cherubinism sentimental", aburite de „oarecare ceață mistică" sînt adesea, frumoase, însă „nu fundamentale pentru erotica eminesciană" și, dealtfel, angelismul e contracarat de demonism. „Adînc eminesciană" este, după Călinescu, „violența ferină a dragostei, atingînd explozia nervoasă". Iubirea cîntată de Eminescu e una „afrodisiacă", dacă se acordă acestui cuvînt „înțelegerea cea mai nobilă, de complex sensitiv — afectiv avînd la temelie finalitatea speței și cu înlăturarea oricărei transcendențe". Materia „liricii eminesciene celei mai înalte" o formează senzualitatea, o senzualitate „lipsită de orice josnicie". Asemenea afirmații au putut și, probabil, mai pot părea unora scandaloase, profanatoare. O lectură fără prejudecăți duce însă mai curînd la concluzia că autorul *Operei lui Mihai Eminescu* forțează uși deschise.

Decît că le forțează într-un stil propriu, insolit. Limbajul criticului e, și mai ales era, în prima redacție, de o franchețe, de o violență chiar, cu care nu mulți cititori, chiar dintre cei de profesie, erau deprinși. Călinescu sublinia ostentativ expresiile senzualității, cita provocator, repetat, și încă într-o lecțiune ce s-a dovedit greșită, un anume text („Văduvioară tinerică...)", căuta, parcă, scandalul cu tot dinadinsul. Proceda astfel, probabil, și ca urmare a angajării în acțiunea de apărare a literaturii lui Tudor Arghezi, acuzată pe atunci de pornografie. Campania antiargheziană (și antimodernistă în genere) avea să-și atingă, de fapt, punctul culminant după apariția monografiei, dar începuturile ei se situează în anii cînd criticul tocmai își scria cartea și cînd, dealtfel, s-a și pronunțat, în *Adevărul literar* (nr. 738, 27 I 35), asupra *Blestemelor*, favorabil. În versiunea revăzută, considerațiile criticului pot suscita eventuale opinii diferite de ale sale, însă prin ce să scandalizeze nu mai au. Reliefînd natura primară a erosului eminescian, Călinescu îl situează în zone lirice la fel de înalte ca acelea în care se consumă extazele erotice dantești, sublimate, spiritualizate, cu avantajul față de interpretările diafanizante de a-l aduce, prin demisticizare, în sfera sensibilității moderne. Iubirea ca vehicol al transcenderii pămîntescului, al „înălțării în tării", poate declanșa, desigur, stări lirice, dar erosul ca forță a naturii, ca instinct, generează poeticul cel puțin în aceleași proporții. Sursă și temelie a vieții, iubirea carnală este, din perspectivă filozofică, miracolul existențial suprem, un mister cosmic. Chiar etimologic, eros înseamnă coeziune cosmică, o putere în absența căreia universul s-ar destrăma. Marea poezie erotică, și cea eminesciană e de genul acesta, este o poezie a misterului existențial, a participării la mișcările cosmice. Tocmai concluzia aceasta se detașează din exegeza călinesciană, chiar dacă nu foarte lămurit, din cauza distribuirii, nu întru totul nediscutabile, a accentelor. Modul caracteristic eroticii eminesciene, zice criticul, este „inocența". Aceasta nu trebuie confundată cu „virginitatea îngerească, ferită de păcat", căci e cu totul altceva, și anume „nevinovăția naturală a ființelor care se împreună neprefăcut" — „un serafism animal". Vorbind în termeni platonici, „femeia eminesciană nu este (...) Afrodita uranică. Dar nici vulgară. E o veneră serafică." O astfel de înțelegere a dragostei consună cu întreaga „filozofie" a poetului, care e una prin excelență naturistică. „La temelia lumii — re-

zumă exegetul gîndirea lui Eminescu, care e în plină armonie cu simțirea sa — stă instinctul orb, singura formă de existență adevărată, dacă primim finalitatea naturii. Imboldul sexual, acel instinct *Ce le-abate și la păsări de vreo două ori pe an*, este izvorul purei fericiri erotice, înțelegînd bineînțeles prin fericire, în stilul negativ schopenhauerian, cît mai puțină durere." Reamintind că, în concepția lui Eminescu, nu instinctul e cauza nefericirii imediate, imanente, ci „actul de conștiință" (un „epifenomen care tulbură mecanica fără greș a firii"), criticul își accentuează insistent ideea directoare a studiului, aceea că poetul opune vanității feminine „de a plăcea și a atîța" fericirea „edenicei, nevinovatei împreunări", spre a concluziona că „Eminescu aduce temperament rustic în erotica lui", fiind „lipsit de intimismul rafinat", că „fundamental, nu e nimic în erotica eminesciană care să depășească poezia populară și romanța", că autorul *Luceafărului* a ridicat „la o putere aproape neatinsă de vreun alt poet (...) modul obișnuit de turburare sexuală". Asupra acestor aserțiuni e de discutat. Sigur că „fundamental" erosul e același în poezia lui Eminescu și în folclor, că sursa divinelor accente din cele mai muzicale versuri eminesciene de iubire este „modul obișnuit de turburare sexuală", însă această observație se aplică oricărui alt poet. Declarînd că „nu are a se întreba dacă nu cumva în atitudinea mistică nu intră un sexualism transfigurat", Călinescu răspunde, implicit, afirmativ la întrebarea conținută în formulare. Chestiunea nu e însă de a determina sursa, și nici chiar natura, considerată în sine, a stărilor lirice, ci de a aprecia eficacitatea acestora, puterea lor estetică. Acestea din urmă sînt condiționate de intensitatea, adîncimea și amplitudinea stărilor de conștiință, de ceea ce se poate numi „conținutul" mesajului liric, termen pe care criticul îl cam ocolește. Așa fiind (și chiar dacă lucrurile ar sta altfel), a pune creația eminesciană pe același plan cu poezia populară, și, mai ales, a face asta după examinarea, în două ample capitole, a „filozofiei" lui Eminescu, este paradoxal. Da, omul eminescian iubește, în ultimă analiză „așa cum iubește poporul", adică nu sofisticat, nu la modul rafinat „în înțelesul nostru obosit", stîrnind adică apetitul în chip artificial, nu asemenea acelor poeți (Musset între alții) care sînt „niște esteți debili ai sentimentelor", „epicurei eliberați de sclavia pasiunii prin experiență"; omul eminescian iubește fără sentimentalism și fără „intelectualism", dar nu

fără să adauge elementarității și inocenței pasionale înțelegerea. Faptul, în opera lui Eminescu, e conștientizat. Conștientizat în sensul că, abandonîndu-i-se cu ingenuitate, personajul liric îl și gîndește, totuși ; îl însoțește de conștiința finalității lui cosmice și a funcției narcotizante. Eminescu n-a scris, evident, poezie erotică „de cugetare", ca Vlahuță și Cerna, dar „filozofia" lui (care nu e decît fiorul existențial conștientizat) iradiază în versuri (ca și în proză dealtminteri), printr-un proces de ceea ce Blaga numea „personanță", cu efecte transfigurante. Ea generează acel atît de prețuit de critic, și pe drept cuvînt, „al doilea plan", acel halo misteric, cu infinite reverberații, în absența căruia o poezie nu e decît un sclipitor giuvaer sau un cristal sunător. Grație „filozofiei", undei meditative latente, „descîntecul" se umple de rezonanțe lăuntrice tulburătoare, de acele rostogoliri spre interior din care se naște „muzica de idei". „Filozofia" străpunge versurile cu acele umbre prin care se creează impresia de adîncime insondabilă, de nesfîrșire legănătoare. Ținîndu-și iubita pe genunchi, poetul nu „filozofează" ; trăiește cu toate fibrele beatitudinea dragostei împlinite ; nu cu inconștiența ființelor neevoluate, „ferine", însă, ci cu sentimentul dulce-chinuitor al integrării prin iubire în cosm. Niciodată uitarea de sine a poetului nu se confundă cu acefalitatea. Văzînd în iubire un „sfînt noroc", „străbătător durerii", într-o „lume de mizerii", poetul nu uită nici o clipă că ea este agentul Voinței, deci al durerii, și, lăsîndu-se răpit de „farmecul dureros" pe care iubirea îl răspîndește, spre a-și camufla adevăratul fond, dă totodată glas, explicit sau subtextual, unui sentiment al damnațiunii. Analiza „profunzimilor" liricii eminesciene descoperă și în poeziile erotice, în unele dintre cele de exultanță idilică inclusiv, un latent substrat tragic. Ar fi o negare a evidenței a susține că folclorul e lipsit de „Weltanschauung" și că, prin urmare, creația lui Eminescu se ridică deasupra poeziei populare prin „filozofie". Există — intermitent — mari adîncimi și în folclor, însă, în general, cu alt conținut decît cel din abisurile eminesciene. Eminescu a integrat, nu-i vorbă, numeroase valori din tezaurul folcloric creației proprii, însă nu *tale quale*, ci încorporate unei viziuni personale a existenței. Reale, intime afinități are sensibilitatea eminesciană cu modul în care sentimentul destinului se exprimă în *Miorița*.

„Elementară", în viziunea criticului, „de tip primar", „rustic", erotica eminesciană este, implicit, „automatică". Eminescu, scrie G. Călinescu, celebrează „un eros al împerecherii automatice". Îndrăgostiții eminescieni „nu gîndesc nimic, nu se înceţoşează unul pe altul în nici un simbol şi n-au nici un fel de emoţie complimentară, care să nu se bizuie pe funcţia sexuală". Desigur, precizează exegetul, nu „clipa genitală propriu zisă" constituie sursa lirismului, ea neavînd în genere „ce căuta în opera literară", dar „pregătirea sexualităţii" este poetică. În durata acestei „pregătiri" funcţionează „automatismele" cu efecte lirice. În modul cum înfăţişează „parada erotică", „stilizarea inconştientă, în planul conştiinţei totuşi, a instinctului" — apreciază criticul — Eminescu este „magistral". „Reprezentarea lui erotică este mai întotdeauna o «hîrjoană», adică acea aţîţare automatică reciprocă ce este cu atît mai pură, cu cît inteligenţa de neînlăturat a omului intră în proporţie mai mică. (...) Femeia aleargă cu braţele întinse la bărbat, se aşează pe genunchii lui şi, cu capul lăsat pe braţu-i, primeşte înfocatele sărutări..." Dar aceasta e curată ritualitate ! Cuplul erotic eminescian dă, „la mijloc de codru des", un spectacol, interpretează un scenariu cultic. Stereotipia e ritualică. Ceea ce exegetul numeşte „automatism" este ritual, şi conferă erosului o aură sacralizantă. Prin „elementaritate", erosul este transportat în arhaic, într-un climat al sacralităţii, desigur, păgîne, mitologizat. Oficianţii lui nu sînt lipsiţi de gîndire, dar o au pe aceea, mitică, a umanităţii arhaice, care acordă tuturor funcţiilor vitale, ca şi tuturor activităţilor, caracter sacral, socotindu-le repetări ale actelor cosmogonice şi antropogonice primordiale. G. Călinescu nu spune asta, poate că nici n-ar accepta o asemenea interpretare, însă chiar propria lui exegeză o autorizează, oferă chiar directe sugestii pentru articularea ei. „Amorul eminescian — este de părere criticul — e religios", „de o gravitate evanghelică" ; el exprimă „ o evlavie adîncă", impune prin „adînca gravitate", întemeiază o adevărată „religie sexuală". Venera eminesciană, „serafică", „dă vieţii, prin dragoste, un gust de divinitate". Departe de a consacra „modul obişnuit de turburare sexuală" în sensul ancorării în frivol, în superficialitate, în acea „facilitate a emoţiei", însoţită de „plăcerea de a o avea", care, după Călinescu, e definiţia sentimentalismului, erotica eminesciană e o tehnică a salvării, a adormirii Voinţei. Îndrăgostiții eminescieni

„cad prin puterea instinctului și sub înrîurirea mediului înconjurător într-o somnolență extatică (...) amîndoi cad în toropeală, fascinați mai cu seamă de o mișcare ritmică din afară, de căderea continuă a razelor lunii, de prăbușirea beată a florilor de tei de «blînda batere de vînt», de unda apei, de buciumul de la stînă. Toate aceste ritmuri închipuiesc viața cosmică, înlăuntrul căreia orice încercare de zmulgere prin gîndire e zadarnică."

Un astfel de cadru (sau, mai propriu spus, climat) psihic reclama, firește, un „cadru fizic" adecvat, și Eminescu i l-a construit. Prin sintagma „cadru fizic", Călinescu desemnează ceea ce numim „figurație", „decor", sau „material de inspirație". „Cadrul fizic" al poeziei eminesciene este „natura" în înțelesul larg. Dar, ne previne criticul, Eminescu nu e „poet al naturii" în sensul că ar fi un „iubitor al decorației vegetale" sau, în orice caz, „e departe de a fi numai atît". Și filozofic și prin tradiție folclorică, „natura eminesciană e o ființă metafizică, materia în veșnică alcătuire (...) Codrul, marea, rîul, luna sînt nu fenomene, ci idei, divinități ; fenomen este doar omul." Și ca poet al naturii, Eminescu este, întocmai ca în erotică, un exponent al sensibilității arhaice. Opera lui transfigurează „simțirea cuvioasă față de natură, care e mai curînd o nesimțire de calitate metafizică". „Simțire cuvioasă" înseamnă neintervenție. „Pentru țăranul român — afirmă criticul, generalizînd, fără suport obiectiv îndestulător — grîul «s-a făcut» sau «nu s-a făcut», porumbul se usucă din pricina secetei sau putrezește de prea multă ploaie. (...) Orice gînd de intervenire în cursul naturii, de înlăturare a cauzelor și de provocare a unor împrejurări noi e primit de țăran cu o mare ironie." Nu alta e, în planul ficțiunii artistice, optica lui Eminescu. „Ceea ce noi am fi înclinați să numim mizerie, aceea tocmai e natura lui Eminescu. (...) Natură înseamnă (...) creșterea ierbii în barbă, învălmășirea regnurilor." Întrucît rezumă o viziune *literară*, fără raport cu gîndirea practică, această caracterizare nu poate fi infirmată. Poetizarea atitudinii umane pasive în raporturile cu natura exprimă, în opera lui Eminescu, aceeași tendință regresivă, cu finalitate soteriologică, căreia îi dau curs atîtea alte demersuri lirice. În tentativa lui de salvare prin evadarea din secol, prin retragerea în increat, poetul apoteozează geologicul, cîntă „geologia sălbatică". El „mărește, gotic, lucrurile inerte, asfaltoase, munte, stîncă, rocă,

avînd o atracțiune către piatra prețioasă, adunată în mari cantități, diamant, smarald". Codrul eminescian „e preistoric, cotropitor", „fabulos", uneori „junglă cu desăvîrșire arhaică", în a cărei umbră „mișună pînă la zdrobire cerbăria și furnicăria". „Sintetic", peisajul specific literaturii lui Eminescu e construit după o „aspirațiune selenară" și în unele scrieri el chiar își are sediul în lună. Cînd nu e selenar, peisajul este oriental sau de aspect oriental, preistoric, în tot cazul, sau boreal. Eminescu e poetul zăpezii și al gheții. Flora și fauna se găsesc în universul eminescian „sub un chip foarte elementar". Notele definitorii ale celei dintîi sînt „nu coloarea, nu varietatea, ci dimensiunea (...), cantitatea". Dintre copaci, Eminescu prețuiește în chip special teiul, pentru „mireasma estivă", „bradul, „copacul arctic, aproape sideral", „plopul", copac elastic și orășenesc", ce „dă amintirilor o mișcare lentă", arinul, care „sălbăticește privelișteа, aruncă asupra ei o brumă cinegetică", maiestosul stejar, fagul, salcia și alte cîteva, puține. Vegetalul esențial este în spațiul său poetic, iarba, „o iarbă de lună, narcotică". „Flora eminesciană nu e feerică, nu e bogată, dar ea înfrînge spiritul prin intensitate." Sub domnia ei, insul „simte o amorțire, o cădere în enorma, tumultuoasa mișcare celulară". În virtutea acestei puteri de a integra nemijlocit existența individuală în mișcarea cosmică, natura vegetală, în stare cît mai sălbatică, devine spațiul erotic ideal, locul edenic al sexualității. Săracă și ea, compusă din cai, ce simbolizează „zborul uranic", din animale „artemidice" (bouri, cerbi, ciute), din păsări și din gîze, fauna e „aleasă, instinctiv, după același criteriu al regresiunii spre natura automatică". Așa se explică prezența în universul poetului, în cantități colosale, a insectelor. „Mișunarea a «mii de albine», a fluturilor albaștri, care, necunoscători încă de om, se lasă pe el ca pe o floare, a gîngăniilor de tot felul continuă acel sentiment deșteptat în lumea vegetală, sentimentul vieții eterne, al dezagregării și agregării materiei..." În mijlocul insectelor, în ciripitul păsărilor, „Eminescu visează pierderea în purul automatism al naturii, acolo unde totul e social și individul a dispărut". Cînd descrie ambianțe umane constituite în sînul naturii, „poetul nu scoate la iveală decît automatismul social, funcțiile instinctive și elementare, ceea ce este de ajuns pentru ca speța omenească să crească liniștită în umbra codrului și la marginea apelor". Mediul aprioric (s-ar putea spune) al inspirației sale fiind natura, Eminescu o îm-

pinge dincolo de hotarele proprii, umplînd cu ea orice construcții ale imaginației. Descrierilor sale de interior le lipsește „intimitatea orășenească, sensul bunei stări casnice", locuințele în care își plasează eroii fiind sau peșteri, scorburi, sau castele fantastice, inconfortabile, neospitaliere. „Cu o minte de copil, Eminescu închipuie (...) case mărețe, care au în ele ceva geologic, străluciri de peșteri cu răsfrîngeri de gheață, somptuozități de geodă uriașă, sau măcar un aer oriental." Cu cît un interior e mai fastuos, cu atît intră în decorul său mai multă natură. „Pereții sînt de zăpadă, lumina cade ca ninsoarea, tapetul e un cîmp cu flori, fetele se clatină în dans ca niște crini, lumînările ard ca stelele pe cer, bărbații lucesc în haine ca gîndacii." Dacă natura vreunei scrieri exclude „splendoarea lapidară", poetul „păstrează cel puțin uriețenia", dacă e posibil, iar dacă nu — „lividitatea luminii de lună pentru a proiecta zidirile", sau, în orice caz, „mizeria". Prin asemenea atribute, „priveliștea arhitectonică ia parte la natură, amintind fie dimensiunile ei colosale față de om, fie fierberea ei transformatoare".

Opera lui Mihai Eminescu culminează cu *Tehnica interioară*. Totul, în monografie, există, într-un anume sens (s-ar putea zice, parafrazînd celebra sentență a lui Mallarmé) pentru a pregăti acest capitol. Fiind vorba de o operă în bună parte necunoscută, studierea ei trebuia să înceapă neapărat cu o fotografiere a întregului teritoriu, cu un vast preambul descriptiv. Pentru determinarea naturii viziunilor și atitudinilor lirice, era necesară decelarea fundamentelor filozofice. În continuare, se impunea examinarea modurilor sensibilității și a agenților acestora, analizarea conținului sufletesc și a materiei prin care acest conținut se comunică. Abia după încheierea tuturor acestor operații a devenit posibilă abordarea operei din perspectivă strict și exclusiv estetică, *recte* clasificarea și ierarhizarea scrierilor, în deplină cunoștință de cauză. Cum era să decidă criticul locul unei poezii pe scara de valori interioară a operei eminesciene înainte de a le fi studiat pe toate ? Clasificarea nu era nici ea posibilă fără o prealabilă deshumare și restaurare a pieselor rămase sub dărîmături. După cum se vede, G. Călinescu a lucrat foarte sistematic, didactic, și afirmația lui că „programul exista" chiar în versiunea primă a cărții nu e vorbă în vînt. Doar că era acoperit de materialul exemplificativ și de prea multele digresii, iar absența titlurilor de pa-

ragrafe sporea impresia de haos. La o scrutare atentă, se poate constata că monografistul urmează metodologia clasică a criticii universitare, deprinsă, foarte probabil, de la atît de crunt ironizatul de către el M. Dragomirescu. Momentele analizei literare călinesciene sînt: selectarea, caracterizarea, clasificarea, ierarhizarea. Călinescu nu întrebuințează chiar termenii aceștia, sau, dacă o face, nu le acordă valoare de termeni „științifici", ca profesorul de estetică literară, iar stilul său e departe precum cerul de pămînt de cel dragomirescian, însă și el, asemenea mult hulitului autor al *Științei literaturii*, analizează în baza unui sistem, nelăsîndu-se în voia „inspirației", se supune unei discipline. Așa-zisul său „impresionism" nu are nimic de a face cu subiectivismul necontrolat, nefundamentat teoretic. Criticul poate fi, și este, uneori subiectiv, în acest înțeles că judecă arbitrar, cu *parti-pris*, însă întotdeauna încearcă să-și întemeieze principial judecățile, nu fără a recurge la sofisme, atunci cînd nu găsește alte mijloace. Dacă nu întotdeauna este dezinteresat, imparțial, el răsucește cel puțin propozițiile astfel încît să producă impresia detașării și imparțialității. În critica estimativă, Călinescu se străduiește să separe „plăcerea" conjuncturală de emoția cu adevărat estetică. Poezia lui Eminescu a constituit pentru el, în acest sens, piatra de încercare. Ce îl încînta în virtutea inerției psihice și a prestigiului școlar al unor texte și ce îi procura bucurii estetice efective? Iată problema pe care își propune să o elucideze în *Tehnica interioară*. „Criticul — spune, textual — are (...) această grea însărcinare să recunoască într-o compunere, care nu poate să nu-i placă, fiindcă i-a intrat în sînge, punctele moarte, ori, în sfîrșit, să găsească o motivare estetică prin care să îndreptățească și să absolve plăcerea tuturor." Fără pretenția de scientizare, G. Călinescu a considerat, împreună cu M. Dragomirescu, și cu toți interpreții serioși ai fenomenului literar dealtminteri, obligatorie motivarea estetică a impresiilor. „În fond — zice el într-un loc — critica începe de la înăbușirea plăcerilor de idiosincrasie (...) prin introducerea unui factor intelectual." O deosebire, ba chiar divergență, de ordin metodologic există, însă, între cei doi critici, una capitală. Unul, teoretician al „estetismului integral", respinge principial istoria literară, celălalt e un pasionat, și mare, istoric literar. G. Călinescu nu s-a decis să înceapă analiza literară a operei lui Eminescu decît după epuizarea tuturor demersurilor istorico-literare de rigoare.

Așa cum e (și cum era în prima ediție), *Opera lui Mihai Eminescu* — e împreună cu *Viața...* — o carte revelatorie în dublu sens. Este cartea prin care poetul național a fost revelat integral conștiinței românești și cartea prin care G. Călinescu s-a autorevelat. Mai îndeaproape scrutată și considerată în contextul operei călinesciene, monografia se arată a fi cartea prin care de fapt, criticul s-a creat pe sine, în expresie cristalizată. Fragmentar, ea a fost prezentată ca teză de doctorat. În înțeles înalt, criticul și-a dobîndit, prin această monografie, calitatea de „doctor" înainte ca ea să-i fi fost acordată de către o anume comisie. Studierea creației lui Eminescu a fost pentru Călinescu marele examen de abilitare critică, proba ultimă, decisivă, constituind-o analiza estetică, *id est* capitolul *Tehnica interioară*. În focul acestui examen și-a verificat Călinescu toate facultățile implicate în actul critic complet, de la aptitudinile de cercetător la sensibilitate și gust estetic, și, implicit, și-a statuat definitiv criteriile de judecată. Teoretizările din spațiul monografiei compun o „aestetica in nuce" și *Cursul de poezie* ce va forma prima diviziune a viitoarelor *Principii de estetică* se află, embrionar și difuz, aici. * În rezumat, *Opera lui Eminescu* conține cifrul personalității critice călinesciene.

În prefața la versiunea definitivă, criticul califică drept „impropriu" titlul *Analize*, pe care îl dăduse capitolului, inițial. De ce ar fi impropriu rămîne să ne întrebăm fiecare, fără șanse sigure de a găsi un răspuns satisfăcător, capitolul cuprinzînd, efectiv, ...analize. *Tehnica interioară* e oare o denominație mai precisă ? Mai adecvat era, poate, un alt titlu : *Eminescu în absolut*. Căci asta face, aici, exegetul : determină (sau încearcă să determine) valoarea absolută a poeziilor (mai puțin a celorlalte scrieri). Eminescu nu este judecat în raport cu poeții români premergători (și e păcat că monografia nu include și un capitol sau paragraf care să situeze creația eminesciană istoric), ci în raport cu marii poeți ai lumii. Eminescu e văzut prin Dante, Petrarca, Shakespeare, Goethe, Hugo, Bürger, Mallarmé și alți poeți de renume universal — și prin Arghezi. Conceptul de poezie în funcție de care criticul interpretează (chiar dacă nu foarte consecvent) lirica eminesciană e cel modern, mallarméan în esență, verificat prin întreaga mare poezie a umanității. Caracter de capodopere, G. Călinescu atribuie

* Prefigurări ale acestuia, sînt, cum s-a văzut, și în cronicile literare din *Adevărul literar și artistic*.

(fără a utiliza noțiunea) acelor poezii în care descoperă un „plan secund", un „plan al doilea". Această sintagmă exprimă aproximativ ceea ce Lucian Blaga numește „sarcină mitică" : o încărcătură metaforică de tip revelatoriu. Călinescu însuși, dealtfel, vorbește de „aură mitologică", de existența în anumite poezii a unor „labirinturi de mitologie poetică". Posedă „planul al doilea", în evaluarea criticului, piesele lirice care comunică mai mult decît ceea ce numesc, care „sugerează" (în înțelesul dat cuvîntului de Mallarmé), care pun spiritul cititorului în relație cu ontologicul, cu primordialul mitic, cu prototipurile, care transmit vibrații ale „subconștientului cosmic", care, în fine, fac din reprezentări ideograme, hieroglife ale absoluturilor. Frecvent apare în analizele călinesciene conceptul de „idee poetică". Aceasta este, iarăși cu aproximație, „metafora revelatorie", blagiană, adică ceva analog „planului secund", însă avînd o sferă semantică mai restrînsă, însemnînd cam același lucru ca „viziunea" sau „intuiția" în limbajul lui Croce, totuși, nu cu o atît de largă aplicație, parcă. Criticul întrebuințează și formula „idee plastică", mai puțin fericită, limitativă, în orice caz, și neincluzînd cu necesitate elementul „revelație". „Poetică" sau „plastică", „ideea" implică prin definiție „factorul intelectual". Descifratorul poeziei eminesciene îl prețuiește în chip special, cu condiția însă de a nu-l întîlni în expresie nudă, ci mistuit în imagine, în gîndirea mitică. Versurilor lipsite de „planul al doilea", criticul le acordă valoare relativă, amendîndu-le extrem de sever dacă, pe deasupra, sînt grevate de vreo tară dintre acele pe care, pe drept cuvînt, le denunță, de cîte ori are prilejul, cu inclemență. Nu poate suferi anume, criticul, sentimentalismul, dulcegăria, artificiul, în special sub forma prețiozității, și a „farmecului" convențional. Retorica abstractă îi displace de asemenea, dar nu în aceeași măsură, iar „muzica goală", pură „muzică muzicală", fără să-l indispună, găsește cu greu priză în sensibilitatea lui. „Nu există — scrie Călinescu — o muzică deosebită de sunete, pe care ideile ar trece mai încet sau mai lunecos, ca vasele cu pînze pe apă, ci poezia este ea însăși o muzică de idei." Scopul demersului critic fiind, în *Tehnica interioară,* alegerea aurului poetic, scoaterea acestuia din aliajul în care se găsește cu alte metale, operația efectuată nu poate fi decît una contrară, tehnic, celei din precedentele capitole. Acolo, criticul reconstituia, asambla, sistematiza, sintetiza, aici, dimpotrivă, dislocă. Prin-

cipiul „fragmentarismului", denunțat de către D. Caracostea, în acest capitol funcționează. Și e normal să funcționeze ! Analiză înseamnă, doar, descompunere, desfacere a obiectului în părțile constitutive. Fiind vorba de o analiză literară cu caracter estimativ, judecata de valoare se aplică, firește, diferențiat constituenților de inegală eficacitate artistică ai unei opere, nu firește, în absența și a unei judecăți globale. Operele literare integrează, aproape în toate cazurile, elemente diferențiate axiologic. Aceasta e chiar o condiție, după Călinescu, a reușitei lor, „perfecțiunea" ducînd la academism, deci la inautenticitate. „În faptă — susține criticul, în spirit, de astă dată antimallarméan — lirismul e totdeauna fragmentar și cu cît poezia e mai lungă cu atît ea apare ca un lanț de insule despărțite de apă. Fragmentarea e condiția însăși a unei bune audiții poetice, deoarece prea multe și prea dese momente lirice ostenesc sufletul și-l satură." Ceea ce nu înseamnă, desigur, că analistul va considera fragmentul exclusiv în sine, făcînd abstracție de context (astfel ar proceda, potrivit afirmației nefondate a lui Caracostea, G. Călinescu) ; înseamnă doar că el va aprecia diferențiat părțile inegal realizate ale unei opere. Aceasta e, de fapt, metoda lui Benedetto Croce.

O performanță nemaiatinsă pînă atunci a realizat Călinescu, în capitolul *Tehnica interioară*, și în ceea ce privește calitatea limbajului critic. El întrebuințează în măsură sporită față de capitolele anterioare, mai descriptive, un limbaj tehnic, de specialitate, deloc arid, totuși, ba chiar mai încărcat de poezie, mai scînteietor, decît oriunde altundeva pe suprafața monografiei. Cuvintele sînt, adesea, metafore, fără sacrificarea preciziei noționale ; imagini dintre cele mai sugestive, nu rareori insolite, vin să potențeze, prin aureolare, judecățile. Termenul expresiv, percutant, formularea surprinzătoare îndeplinesc, uneori, o funcție doar plasticizantă sau cromatizantă, deloc subestimabilă. Cutare compunere e probabil că Eminescu a „retezat-o dintr-o piesă mai întinsă". O alta conține „erori de gramatică și prozodie" din cauză că nu e „sfîrșită și pilită". Imaginile din *Memento mori* sînt „grele ca niște grinzi". În cutare episod al poemului dăm de o „învălmășeală troznitoare" ; altundeva, aceeași scriere, suprasaturată de idei, devine „umflată și goală ca un nor" și mintea cititorului „e găurită de atîta logică a absolutului". În numeroase cazuri, expresia metaforică și epitetul neașteptat sînt mai mult decît admira-

bile veşminte de gală ale gîndirii critice, devin instrumente active ale caracterizării, de o eficacitate inegalabilă, deschizătoare de orizonturi. Într-o strofă din *Mortua est !* se înfăptuieşte „o muzică de vifor mistic", într-un episod din *Memento mori* „se deschide deodată o geologie de basm lunatic", un tablou din acelaşi poem e „de un romantism funinginos", în *Împărat şi proletar* sînt „sonorităţi de violoncel", în romanţe, poetul „are darul straniu de a ascunde imaginea", mărind în schimb „noţiunile de sentimente", „în forma luminozităţii unui soare sub ceaţă". Îmbinînd tonul de romanţă cu aerul de gravă reculegere, poezia *Adio* e o „hermă, cu un cap uşuratic şi altul grav". În compoziţia metaforei critice intră, adesea cu excepţionale efecte, referinţa livrescă, caracterizarea prin trimitere la mari creatori. Călinescu invocă nume ilustre atît pentru a măsura cu ele valoarea unor texte eminesciene cît şi pentru a le defini, pe calea sugestiei, factura stilistică. Eminescu, zice, de pildă, criticul, „are voluptăţi masive, michelangiolești". Caracterizarea priveşte un tablou bucolic din *Memento mori*. Un altul, tot de acolo, altfel idilic, e pictat „în spiritul umorului negru-roş al lui Böcklin". Cutare spectacol este „ieşit parcă din penelul unui Rembrandt sinistru". O evocare a genezei „este noroasă ca un mit eddic". Poetul „urneşte" ideile „ca pe nişte lucruri, în chipul lui Goethe". În *S-a dus amorul*, iubita e „aproape un simbol mistic ca al primitivilor italieni". În *Mirodonis*, „e un arhanghelism muzical mai solemn decît cel mallarméan, cu linii prelungi şi transparente, ca acelea pe care le dă Edgar Poe viselor sale edenice". Hotărît, G. Călinescu se află, în *Tehnica interioară*, şi stilistic, la apogeul posibilităţilor sale.

Capitolul e rezervat în proporţie cam de trei sferturi creaţiei eminesciene în versuri. Poeziile sînt analizate structural, oarecum pe specii, dar şi în ordine, pe cît posibil, cronologică, strict subordonată celei logice. Cum Eminescu a scris, adesea, într-un anumit moment versuri mai ales de un anume tip, iar altădată stihuri de tip diferit, criticul are posibilitatea de a clasifica poeziile şi în funcţie de tonalitate şi, în general, de structură, şi de a le distribui implicit (cu aproximaţie) în „zone cronologice". O primă diviziune asamblează, natural, analizele avînd ca obiect poeme de tinereţe : acelea în care se reliefează „giganticul, macabrul şi paradisiacul", adică majoritatea. Multe dintre acestea au văzut lumina tiparului postum, unele fiind

publicate chiar de G. Călinescu. Ele beneficiază din partea criticului de un tratament întrucîtva special. Ca în toată monografia, exegetul tinde și în acest capitol să obțină pentru postume dreptul de a fi considerate egale valoric antumelor. El nu merge pînă acolo încît să susțină, cum avea s-o facă altcineva [17], că postumele sînt superioare antumelor și să caute, spre a-și impune teza, să le coboare pe acestea din urmă, dar în evaluarea practică e, față de unele, surprinzător de mărinimos, iar față de celelalte, în unele cazuri, excesiv de sever. Măsura n-o pierde niciodată, și de fapt majoritatea poeziilor socotite vrednice de a fi analizate sînt antume, în pofida văditei, chiar directe afișatei simpatii pentru celelalte. Prima poezie analizată este *Epigonii*. De prisos a spune că analiza aceasta e o analiză-model, ca dealtfel toate analizele amănunțite. Ea debutează prin constatarea că poezia „conține o idee retorică", paralela dintre poeții vîrstnici, unii defuncți și cei tineri reactualizînd faimoasa dispută între antici și moderni. O asemenea temă „nu poate izbuti decît în umor și satiră", altfel rămînînd didactică. Poetul nostru „a întors-o spre polemica amară", cultivînd „lirismul vehement", fără a fi reușit, totuși, să evite prozaismul. Strofele primei părți sînt „uscate", caracterizarea scriitorilor rămîne prozaică, singurul merit constituindu-l definițiile lapidare, gen Boileau. Oricît ar fi însă de fericite aceste definiții, piesa nu e, în prima ei parte, poezie, ci „cuvîntare tendențioasă". Rostite atît de franc, reproșurile pot provoca oarecare derută, cu atît mai mult cu cît neajunsuri de aceeași natură, și nu de mai mică gravitate, existente în operele altor poeți, sînt privite (nu în *Opera lui Mihai Eminescu)* cu îngăduință, ba chiar justificate. Prin ce sînt oare superioare anumite strofe retorice și ultraprozaice din *Anul 1840* versurilor celor mai discursive din *Epigonii ?* Și, totuși, criticul le laudă, în monografia *Gr. M. Alecsandrescu.* Numai că pe Eminescu îl judecă în absolut ! Foarte minuțioasă, analiza *Epigonilor* întoarce textul pe toate fețele, luminîndu-i, din diverse unghiuri, și pasajele rezistente și imperfecțiunile. Denunțarea retorismului din strofele encomiastice nu implică osîndirea lor irevocabilă. Dimpotrivă, criticul le găsește notabile calități, ba recunoaște în ele chiar mîna viitorului mare poet, „cu atît mai sigură cu cît materia e mai ingrată". Strofelor, își explicitează exegetul aprecierea, le este propriu „un anume ton inspirat, prelung-plîngător, pe care numai marii romantici au știut să-l scoată",

precum și „un mare sentiment eufonic de colosal în timp și în spațiu". În pofida modului „oriental", *id est* abstractizant, în care sînt construiți, tropii sînt impunători și plini de „o aloe mistică". Cutare imagine (Mureșan scuturînd lanțurile) e „măreață". Decît o alta (ștergerea de către Negruzzi a colbului „de pe cronice bătrîne") nu e „nimic mai minunat". Eminescu nu e așadar, așezat dedesubtul lui Alexandrescu, cu toată duritatea unor calificative. Dar exigențele față de el sînt incomparabil mai mari. Opera lui Gr. Alexandrescu e raportată la creații pe măsura ei, din alte literaturi, astfel ieșind în evidență meritele oricărei strofe izbutite sub vreun aspect oarecare, fie și neesențial ; cea eminesciană, însă, e privită de la înălțimea capodoperelor liricii universale, de unde lucrurile se văd altfel : însușiri dintre cele mai admirabile în sine pot apărea ca fiind inoperante în context. După ce etalează frumusețile strofelor din *Epigonii*, comentate, criticul precizează : „Însă asta-i totul, și oricîte flori ar presăra poetul pe treptele ei abstracte, compunera rămîne, în partea aceasta, prozaică". Superioară, după aprecierea lui, e următoarea fracțiune a prozei, în care „răsare polemistul". Aici, rostirea este „repede și gîfîită, întrebătoare", de o mare inventivitate în direcția „sarcasmului plastic". Expresia devine metaforică, absorbind „procesul interior al comparației". Grație înnoirii prin analiză a unor expresii tipice („Mici de zile, mari de patimi" ș.a.), „abstracțiile devin dimensionale, ușor de măsurat și de apucat cu mîna". Și, totuși, criticul nu e satisfăcut ! Gîndirea nu e suficient de adînc îngropată în imagine. „Oasele ideii ies cu atît mai mult prin faldurii imaginilor cu cît poetul aruncă asupra lor mai multe pelerine." Pe de altă parte, „prea sînt multe cetele îngerești și reginele cerului și tot acel personal de balet poetic". Pentru răpunerea abstracțiilor, poetul uzează de „îndemînări verbale", care, oricît de remarcabile, „nu pot susține totuși arhitectura prea grandioasă". Singurele strofe care, după Călinescu, rezistă oricărei analize sînt ultimele două ; ele „proiectează (...) discuția pe vederea întregului Cosm". Astfel se încheie analiza, punctată de judecăți exagerat de severe, totuși. S-ar părea că autorul ei a urmărit mai mult exemplificarea unei idei dintr-un „curs de poezie" decît stabilirea, ca atare, a valorii *Epigonilor*. În același chip sînt analizate, chiar dacă nu toate la fel de minuțios, *Venere și Madonă*, *Mortua est !*, *Memento Mori*, *Mureșan* și alte producțiuni din „epoca studențească" (minus acele

ce interpretează motive de basm, ele făcînd obiectul analizei în cadrul unui alt paragraf), cu vădita tendință de a impune cel puțin atenției, dacă nu admirației, poemele rămase inedite în timpul vieții lui Eminescu și, unele, chiar mai mult după moartea lui. Criteriile de apreciere rămîn, natural, aceleași, procedeele analitice, de asemenea. Criticul nu închide ochii la imperfecțiunile din postume, după cum nu bagatelizează versurile superior realizate din cuprinsul antumelor. Preferința pentru cele dintîi se trădează însă în ton. Infirmitățile acestora sînt relevate, de obicei, cu o anume delicatețe, spre deosebire de ale celorlalte, denunțate fără menajamente, iar împlinirile lor se bucură de consemnări marcate de un accent afectiv special. În cîteva locuri, analiza e însoțită de pledoarie, criticul exercitîndu-și pasager funcția cealaltă, de publicist. „*Povestea magului* a rămas neterminată, dar sînt în ea strofe grele care nu trebuiesc lăsate a putrezi prin caietele Academiei." „...Perfectele, pilitele mașinării poetice de mai tîrziu, cu cosmogonii și sfîrșituri de lume, cu întrebări asupra Neantului, nu trebuie să ne facă să disprețuim toată floarea de fier rămasă fără întrebuințare, dar în care se găsesc versuri sublime, aruncate într-o mișcare cu desăvîrșire *sciolta*." În sforțarea de a fixa în conștiința publică scrierile eminesciene postume, criticul coboară, uneori, din sferele absolutului liric, entuziasmîndu-se pentru cîte un text pe care îl recunoaște ca excepțional doar în marginile literaturii naționale, ba chiar numai în raport cu poezia autohtonă premergătoare, sau valoros prin însemnătatea de ordin exclusiv istorico-literar. Astfel, *Mureșan* este, „dacă nu tot ce a scris mai bun Eminescu, oricum deasupra mijloacelor oricărui alt poet român în frunte cu Alecsandri". Monologul Somnului, din acest poem, „e unul dintre cele dintîi descîntece din poezia noastră cultă". Versurile ce compun blestemul lui Sarmis, în poemul omonim, „sînt tot ce s-a scris mai frumos în poezia română, cu imagini nu așa de grele și de monstruoase ca acelea ale lui Arghezi, însă motivate prin tristețe și înfricoșătoare în putința lor de realizare". Acele secvențe din poeme sau fragmente de poeme tipărite postum care, după opinia lui, suportă, sub un aspect oarecare, comparația cu marea creație lirică a tuturor timpurilor vor fi etalate, jubilant : „Victor Hugo nu mînuia mai bine elementul colosalului" decît Eminescu, în cutare strofă din *Memento mori*. Secvența cu Regele Somn din *Mureșan* „are o aripă din feeria shakes-

peareană". În *Povestea magului*, priveliștea zborului printre aștri și cete îngerești „are muzica serafică a unor strofe dantești sau mallarméene". Comparate sau nu cu creația titanilor poeziei universale, versurile postume apreciate ca memorabile sînt comentate deosebit de călduros, precum bunăoară acelea din *Povestea magului* în care e descris Sfatul împărătesc : „Pictura n-ar fi în stare, prin marea ei concreteță, să cufunde fenomenul social numit «sfat împărătesc» într-un aer mai gros, devenit chihlimbariu de atîta impresie de vechime. Versul se desface în valuri de miere, ceremonia se petrece parcă pe un perete zugrăvit de biserică, în dumnezeiască fericire." Poemului *Mirodonis* i se acordă calificativul „minunat". Calitățile unora dintre poemele rămase multă vreme în manuscris sînt reliefate, polemic, prin confruntare cu poezii supraestimate din ediția Maiorescu. *Povestea magului călător în stele* este opusă poeziilor *Înger și demon*, „pe care edițiile o publică evlavios", deși cuprinde „tot ce poate fi (...) mai prăpăstios romantic, mai sec, mai plin de reci antiteze", și *Înger de pază*, piesă „nu lipsită de o anumită grație intențională, dar romanțioasă și leșinător de dulceagă". Cu *Sarmis (Gemenii)*, criticul lovește în *Rugăciunea unui dac*, „compunere declamatorie și abstractă și de o vorbărie absurdă. Măsura, însă, am spus-o, Călinescu n-o pierde. Oricît ar admira postumele, care sînt, mai toate, scrieri de tinerețe, stăpînite de viziunea „monumentalului geologic și al liniștii alpine" și conținînd tablouri de o măreție cum „cu greu vom mai găsi în opera de mai tîrziu", el nu omite să observe că lirica eminesciană juvenilă „suferă de agitație și clamoare și de un fel de volubilă întindere și desfacere a tablourilor", că în spațiul ei se produce o „năvală de concepte și apostrofe", o „confuzie a sonurilor" ce obosește conștiința și dă cîte unui poem aspect de „necropolă de vechi atitudini romantice". Beteșugurile fiecărui text în parte nu sînt trecute cu vederea, ci tratate doar mai concesiv, menționate cu o anume îngăduință, nu întotdeauna însă ; analizînd *Strigoii*, criticul denunță „dulcegăria erotică, adesea nesuferită la Eminescu", insinuată în unele strofe. Pe de altă parte, meritele poeziilor din tinerețe tipărite antum nu sînt subestimate, s-a văzut ; sînt estompate doar, într-o oarecare măsură, prin apăsarea pe „punctele moarte". Sînt și cazuri în care un poem apărut în timpul vieții beneficiază de aceeași prețuire ca unele dintre postumele cele mai lăudate. În această situație se găsesc

Mortua est! și, mai ales, *Împărat și proletar*. „Este în aceste versuri — zice exegetul despre primele două strofe ale acestui din urmă poem — satira amară, sumbră a lui Auguste Barbier din *Iambes et poèmes*, dar cu imaginația plastică mai somptuoasă, îndreptată, ca la Victor Hugo către colosal." Tabloul trecerii cezarului e „măreț". El este dominat de „o melancolie cruntă, ca aceea cu aripi a lui Albrecht Dürer". S-ar putea ca entuziasmul pentru *Împărat și proletar* să se datoreze, în bună parte, faptului că poemul acesta încheie, logic, *Memento mori* și este analizat ca un fel de act final din spectacolul făurit acolo. Fapt este că G. Călinescu admiră la poet năzuința de a construi pe spații vaste și, drept urmare, se străduiește din răsputeri să trezească interes pentru poemele lungi, neterminate, să demonstreze deosebita valoare a unora dintre fragmentele lor.

Cu *Melancolie*, stabilește cercetătorul, „se deschide o activitate poetică ce va deveni tipică pentru poetul văzut prin opera lui tipărită". Detașată dintr-o piesă de teatru nedusă pînă la sfîrșit, poezia conține elementele unui nou lirism, diferit de acela al poemelor de tinerețe: „lirismul microcosmic, interior, obosit și adormit". În poeziile ce-l înfăptuiesc, „invenția de idei e mărginită, iar cea verbală, din ce în ce mai stăpînă pe sine, dar, prin restrîngerea aripei lirice, mai stinsă". Cuvîntul dobîndind o pondere decisivă, confundîndu-se, de fapt, cu ideea, transportarea versurilor în alte limbi nu e posibilă „fără mari pierderi de sînge". Cu aceste observații preliminare, Călinescu purcede la analizarea poeziilor eminesciene scurte, majoritatea antume, nu fără a se întoarce, după aceea, la poemele lungi de inspirație folclorică *(Mușatin și codrul, Călin Nebunul, Călin, file de poveste, Miron și frumoasa fără corp* ș.a.), pe care e curios că nu le-a supus analizei, cum era logic, imediat după celelalte mari construcții lirice, studiate în primul paragraf al capitolului *Tehnica interioară*. Nu mai puțin ciudată este absența din rîndul pieselor analizate estetic a *Luceafărului*. Poemul a fost examinat, ce-i drept, într-un capitol precedent *(Filozofia teoretică)*, nu estetic însă, ci filozofic. În timp ce *Memento mori, Povestea magului, Strigoii, Cezara, Avatarii..., Sărmanul Dionis* sînt discutate, ba sub un aspect, ba sub altul, aproape în toate capitolele, de *Luceafărul*, Călinescu se ocupă efectiv o singură dată (căci în *Descrierea operei* îl menționează doar). Poeziile de mică (dar

și unele de mai mare) întindere, analizate, firește, individual, sînt considerate și în cadrele modelatoare ale genului proxim. În cuprinsul paragrafului intitulat *Noua eglogă*, demersul analitic se exercită asupra pieselor erotice de caracter idilic. Sub titlul *Durata sterilă și dezindividualizarea* sînt grupate analizele de elegii și, în genere, de poezii exprimînd stări de reculegere, *Clasicismul gnomic* se intitulează paragraful rezervat poemelor meditative la modul sentențios, *Invectiva* — cel în care sînt analizate scrierile satirice în versuri, două paragrafe sînt consacrate „romanțelor", un altul „folclorului savant" *(Revedere, Mai am un singur dor* etc.), în fine, sub titlul *Fabulosul,* avem analize ale unor poeme ample cu subiecte de basm. Mai există două paragrafe, amestecate printre celelalte, unul privitor la „traduceri și imitații", altul avînd ca obiect piesele lirice apreciate ca suferind de pe urma prețiozității. Criteriul judecăților de valoare rămîne cel adoptat de la început, adaptat însă naturii fiecărei specii poetice. Superlativele elogiului critic vor fi acordate, natural, poeziilor pluriplane, acelora care, altfel zis, posedă dimensiunea adîncimii. *Melancolie* este dintre acestea. „Deși fără mari simboluri poetice", ea „are multe planuri, care se desfac pe dedesubt în clipa citirii". Existența „planului secund" e condiționată de „ideea poetică", iar pe aceasta o declanșează „factorul intelectual", *id est* „inteligibilul abscons crescînd mereu la orice tăiere logică". Dacă acest factor lipsește, avem cel mult „lirismul simplu", elementar, inferior „lirismului latent de idei". Dar și etalarea ideilor nude ucide poezia. „Dacă simțul neantului începe a fi demonstrat, introdus în raționament, strofele se fac noroase, negre, chiar extravagante." Dăunătoare devine și excesiva conștientizare a „impulsiunii vitale", efectul fiind lascivitatea. Idealul este topirea meditației în muzică și imagine, gîndirea la modul mitologic a marilor momente existențiale. Analizînd în spiritul acestor „principii de estetică" mai întîi poeziile idilice, criticul recunoaște calitate superior lirică bucăților *Floare albastră, Făt-Frumos din tei* (și *Povestea teiului), Dorința, Povestea codrului, O, rămîi, Lasă-ți lumea..., Diana,* nu fără a imputa unora alunecarea, prin cîte o strofă, în direcții improprii lirismului profund. Ce apreciază în ele e „suava nerușinare", „religiozitatea erotică", posibilitatea oferită minții „de a stabili noi asociațiuni latente", existența unor idei poetice, precum, mai presus de oricare alta, aceea de „solitudine a perechii", adică

de reducere a omenirii la „perechea din Eden". Alte idile erotice : *Lacul* și mai ales *Noaptea* nu obțin adeziunea criticului ; una, fiindcă nu posedă nimic de natură a „complica numărul reprezentărilor", cealaltă, pentru că „stă pe o contradicție de mișcări sufletești". Foarte sever, nedrept, sînt judecate, într-un paragraf special, *Crăiasa din povești, Freamăt de codru, Atît de fragedă* (parțial), apoi (acestea nu fără temei) *Pajul Cupidon* și *Între păsări*. Citată tot aici, *Kamadeva* beneficiază de un tratament benign, fiind socotită „o miniatură delicată din sidefuri și smalțuri". Culpa bucăților neagreate estetic este aceea de a fi prea... frumoase. „Muzica surdă a versului, feericul uimitor, jocurile stilistice (...), lustrul acela de sidef pe care începe să-l capete de la o vreme versul fac o compunere «eminesciană» desăvîrșită. Dar cînd spiritul nostru ajunge la sațietate de atîtea frumuseți, în fond exterioare, rațiunea poate explica pricina. Eminescu are anume dulcegării prețioase, pe care le acoperă totalitatea operei sale." Mare, sau, în orice caz mai substanțial liric, este Eminescu, potrivit aprecierii criticului, în acele erotice (cu caracter fie idilic, fie elegiac) din care a dispărut „farmecul" artificios, „cu prea multă lună și pietre scumpe", și care nu au, în genere, „stil", frazele mișcîndu-se „goale, într-o sinceritate desăvîrșită, fără nici o voință de poezie, așa cum numai la Leopardi le mai întîlnim". Mișcarea lirică ar fi generată în ele de „ideea poetică latentă" a irealității lumii. Într-adevăr, piesele cărora comentatorul le aplică această caracterizare *(Pe aceeași ulicioară, Sara pe deal, Singurătate, Departe sunt de tine, De cîte ori, iubito, Despărțire, O, mamă* și altele, cîteva sonete inclusiv) sînt mici capodopere, dar de disprețuit nu sînt nici cele răspînditoare de „farmec". Supărătoare sînt, de la sine înțeles, afectarea, mievreria, dar acestea apar în puține bucăți. „Mai generatoare de extaz decît poezia de sentiment" este, după Călinescu, poezia eminesciană „inteligibilă". În definiția acesteia intră *Odă (în metru antic), Cu mîne zilele-ți adaogi, La steaua, Criticilor mei, Glossa.* „Enigma acestei poezii, reci, hieratice — ne instruiește criticul — e ascunsă în solemnitate și gnomism, în acele sfere de ceață care înconjură marile definiții gratuite". *Cu mîne zilele-ți adaogi*, de exemplu, conține „un umor de idei, al cărui ac este în versul *Și-nvîrte universu-ntreg...*, fiindcă verbul familiar «învîrte» amintește «vîrtelnița», «morișca», obiecte sfărîmicioase și mecanice". În *Criticilor mei*, „împerecherea frazei sentențioase cu

expresia muşcătoare dă naştere unei satire metafizice triste, fiindcă nu individul uman este biciuit, ci legea cosmică". *Glossa*, în fine, capodoperă de satiră ideologică, aduce un „mod de a masca satira (...) rar în poezie", prezent doar la Giuseppe Parini, însă „fără speculaţie şi simţ universal". Satira fiind expresia comparării faptelor „cu prejudecăţile noastre despre ele", directa satiră eminesciană — relevă Călinescu — derivă din „poziţia ideologică" exprimată în *Glossă* şi în celelalte cristalizări ale lirismului gnomic. După opinia criticului, satira e, într-un fel, „treapta cea mai înaltă a liricii", întrucît „în vreme ce elementul intelectual face să crească înăuntru numărul asociaţiilor, pe dinafară ne izbeşte forma afectivă a ideilor, care e invectiva". Reuşita satirei se bizuie pe un „echilibru de forţe". Cu o aripă a ei, această specie „coboară în instinct", dacă n-o face, rămîne la „faza didactică a preceptului") iar cu cealaltă se înalţă la lirismul contemplativ. Dacă echilibrul e rupt, într-o parte sau alta, rezultatul este diminuarea şi chiar anularea valorii poetice. Exemplificarea nu consună desăvîrşit cu formularea principială. Dacă înţelegem raţiunea preferinţei criticului pentru fragmentele din drama neîncheiată *Decebal*, în dauna *Scrisorilor*, nimic nu îndreptăţeşte, din punctul teoretic de vedere al lui Călinescu însuşi, elogierea unor improvizaţii satirice cu adresă precisă (ca *Epistolă deschisă către homunculul Bonifaciu)* mai mult decît a unora dintre *Scrisori*. În *Decebal*, interpretul admiră „metoda swiftiană" : înlocuirea „invectivei şi caricaturii" prin „mitul obscur care înşeală". Preabine. A pune un fragment de poem dramatic nefinisat deasupra unor scrieri pe deplin cristalizate, şi unanim recunoscute drept capodopere (ceea ce Călinescu nu face explicit, dar face, totuşi, prin tonul discursului) este, desigur excesiv, dar procedarea e, oricum legitimată principial. *Epistola*, însă, prin ce este o scriere exemplară ? Adevărat că, avînd ca „punct de plecare" furia şi fiind „plină de insulte personale, nu expurgată ca în operele tipărite", utilizînd imagini „mai bufone, mai fără ruşine slobode", ea „prevesteşte (...) pamfletul arghezian", dar, potrivit chiar teoriei criticului, nu e de ajuns, pentru a se realiza estetic la nivel superior, ca o poezie satirică să „coboare în instinct" : e nevoie să emită şi „scîntei de lirism contemplativ". Încă o dată : autorul *Operei lui Mihai Eminescu* nu afirmă că scrierile satirice publicate postum sînt mai valoroase decît *Scrisorile*, însă analizîndu-le, nu le găseşte decît calităţi, în

timp ce *Scrisorilor* le descoperă tot felul de metehne. „Prețuirea dreaptă a *Scrisorilor* — spune Călinescu — e puntea cea mai elastică a criticii eminesciene (...) Judecînd lucrurile în raport cu opera de pînă acum (?) a lui Eminescu și cu poezia românească în general, nu mai încape discuție că *Scrisorile* înfățișează un moment superior.“ Dar „există versuri minunate, care (...) sînt numai pentru urechile unei nații și în care totul e așa de clar și melodic încît, pentru progresul gîndirii, ele n-au nici o frază nespusă de dezvoltat mai departe“. Legătura logică între idei nu e deosebit de strînsă, există hiaturi logice și criteriile se amestecă. Ce raport poate exista între calitatea unei opere și faptul dacă ea a devenit sau nu un stimul pentru creația scriitorilor din următoarele generații ? Acesta nu e un criteriu estetic de apreciere, după cum nu este un criteriu evaluativ traductibilitatea. Or, Călinescu, infidel propriei situări principiale, socotește superioare poemele care pot fi traduse cu minime „pierderi de sînge“ și acele care „au făcut școală.“ Propozițiile ce urmează nu prea au, nici ele, darul, de a limpezi teza susținută. Se înțelege doar că *Scrisorile* sînt apreciate ca fiind mai mult „artistice“ decît poetice“, și, ca atare, vinovate de perfecțiune. „Versul tîrziu al lui Eminescu — scrie criticul — devine febril și volubil, și pe deasupra capătă o patină de tablou academic. El e prea din cale afară frumos (...). În «farmecul» eminescian este (...) și o fragranță superficială, care prin abuz începe a fi toxică.“ Ideea exegetului se precizează pe parcursul analizei la text, nuanțîndu-se implicit. Analiza implică prin definiție aprecierea diferențiată a pieselor, care se dovedesc a fi doar parțial și nu atît de grav afectate de maladiile semnalate de critic. „Foarte puțin satiră“, *Scrisoarea I* debutează cu versuri exprimînd „sentimentul de stagnație“, care „este o idee poetică desăvîrșită“. În următoarele stihuri, însă, „poezia se face uniplană“. Tropii ar fi „săraci și convenționali“, iar mișcarea frazei — „teatrală, ușor de declamat“. Lirismul nu lipsește, el e „de netăgăduit“, însă „este exterior și incomunicabil“, venind „din plăcerea acustică“ ; „procesul ascuns de asociație“ e înăbușit de „sonoritatea versurilor“. Caracterul declamator constituie, vasăzică, un defect, în poezie. Totuși, în alte cazuri, Călinescu (el însuși autor de poezii foarte retorice) îl consideră merit. Și aici, de fapt, însă nu de natură lirică profundă. Paragraful din *Scrisoarea I* care începe cu „Lună, tu, stăpîna mării...“ cuprinde „cele mai fru-

moase versuri de declamație din literatura română". Însă „ideea poetică superioară" e în „fragmentul cosmogonic". Acolo „nu sînt idei logice (...), ci idei poetice de structură intelectuală". Noțiunile filozofice sînt formulate mitic. Discursul amintește „străvechile cosmogonii, ce nu sînt decît niște poeme". Nici meditația asupra neantului nu se întemeiază pe vreun concept rațional, ci „pe sentimentul eschatologic al Apocalipsului". În aceste versuri, „Eminescu nu e mai puțin poet decît Dante din *Vita nuova*". Partea satirică a poemului e pusă de către exeget în relație cu proza lui Swiff. Elogios este apreciată *Scrisoarea II*. „Mersul frazei" e, în cuprinsul acesteia, „discursiv", însă „de sub fiecare val al ei iese o oglindă cu mituri pe care un alt val le sparge înainte de a se desfășura". Eminescu aplică „tehnica lui Boileau și a lui Parini, făcută spontană prin forța poetică a lui Victor Hugo", creînd un sarcasm de idei „îmblînzit de umor". Inferioară primelor două *Scrisori* este, potrivit judecății călinesciene, cea de a treia. Ea e plină de o mișcare dramatică, „poate prea febrilă", ce „anulează asociația subterană". Versurile ce o compun „sînt admirabile, dar nu în ordinea contemplativă, ci în aceea dinamică a dramei". După cum se vede, criticul confruntă, mereu, *Scrisorile* cu conceptul modern, mallarméan, de poezie, cum nu va proceda întotdeauna, în *Istoria literaturii române*, și cum nu procedează, de fapt, cu consecvență nici chiar în paragraful de față, unde apreciază foarte pozitiv cîteva texte fără alt merit decît cruditatea invectivei, fără nimic în ele de natură a provoca „asociații subterane". Extrem de aspru e judecată *Scrisoarea IV*, compunere — afirmă criticul — de „o falsitate fundamentală, mîntuită într-o măsură de marele stil eminescian și de lapidaritatea unor definiții". Poemul posedă însă un final care, în contrast cu restul, „formează una din cele mai bune poezii lirice ale lui Eminescu". Numai cuvinte de laudă are exegetul pentru *Dalila (Scrisoarea V)*, în care „sarcasmul și invocația fac o cumpănă desăvîrșită", „definiția este grea și cu ornamentații bogate", „sentimentalismul e înlocuit cu o sensualitate virilă", umorul e „descriptiv, nu caricatural", „ironia e deschisă mereu spre contemplație și în continuă generare de fantasme". Magistrale sînt paragrafele consacrate „romanțelor". Romanța — scrie Călinescu, admițînd tacit posibilitatea și a altui concept de poezie decît cel în funcție de care apreciase

creația eminesciană în precedentele paragrafe — e „cel mai poetic și mai simplu gen". Exprimînd stări de conștiință elementare, „ea ajunge la rădăcina însăși a umanității noastre". Esența ei este „sinceritatea animalică a emoției". Totuși, nu „sinceritatea", intensitatea sentimentului, vibrația — adică *lirismul*, în înțelesul originar — va constitui criteriul estimativ. Ca în cazul satirei (considerată și ea, în dezacord tacit cu dogmele moderne ale esteticii poeziei lirice, „treapta cea mai înaltă a liricii"), Călinescu recurge la o soluție de compromis. Prețuiește, adică, poeziile în funcție de „elementul intelectual", de „împletitura asociativă", însă numai atunci cînd ideile apar ca iradiații ale imaginației, cînd zac în metafore, cînd sînt „idei — oracole". Nu „sinceritate" elementară, „animalică", deci, și nici reflecție pură, ci „idee plastică", idee, în orice caz, stinsă în materie sufletească. Apelînd iarăși la Blaga, pe care G. Călinescu îl ocolește sistematic, referindu-se la el doar cînd nu are încotro (niciodată, în monografia Eminescu), se poate afirma că, pentru exegetul operei eminesciene, o poezie este (ca pentru autorul *Filozofiei stilului)* cu atît mai valoroasă cu cît emoția se exprimă într-un material mai impropriu. „Principala enigmă a acestei poezii — consideră criticul — este prin urmare disproporția între facilitatea aparentă și complexa execuțiune interioară." Eminescu posedă „darul straniu de a ascunde imaginea, lăsînd în chipul acesta liberă atenția asupra noțiunilor de sentimente". Străbătîndu-i „romanțele", „rămînem mirați să găsim în linii așa de elementare atîta gravitate și un concept despre lume". „Nepăsarea, adică ataraxia, introdusă într-o romanță, surprinde. Ea mișcă sferele cele mai înalte ale conștiinței noastre". Rezumînd, valoarea „romanțelor" eminesciene rezidă, în înțelegerea criticului, în faptul de a depăși, de fapt, condiția romanței. Dar, admițînd aceasta, Călinescu, își anulează teza, susținută cu atîta strălucire verbală în *Cadrul psihic*, după care „nu e nimic în erotica eminesciană care să depășească poezia populară și romanța". Criticul recunoaște direct că „filozofia" poetului se răsfrînge și în versurile sale erotice. Eminescu — constată el — se ridică „de la automatismul erotic de-a dreptul la erotica metafizică", mărind dragostea „pînă la proporțiile unui mister cosmic". Dar aceasta înseamnă că poetul nu transfigurează, pur și simplu, „modul obișnuit de tulburare sexuală", ci trăiește erosul la un nivel de conștiință, de intelectualitate inaccesibil insului comun, că nu

dă curs liric unei erotici „de tip primar" ! Analitic, criticul distinge două specii de „romanțe", una „cantabile", alta „muzicală". „Romanțe", poezii erotice de tipul *Lied*-ului, sînt de fapt doar cele din prima categorie. Celelalte (e vorba, practic, doar de *Stelele-n cer* și *Dintre sute de catarge)* aparțin mai curînd lirismului gnomic. Ele sînt analizate, totuși, sub titlul citat pe considerentul că „pentru contemporani, aproape orice poezie mai scurtă era *cantabile*" și pentru că „Eminescu le-a pus el însuși în muzică", într-o „muzică, bineînțeles de silabe, dar care prin repetarea unei teme, prin cadență, prin refren, arată la poet o încercare de a face un compromis între două arte". Cît privește adevăratele (dacă se poate spune) „romanțe", Călinescu, analizîndu-le în lumina considerațiilor mai sus expuse, demonstrează convingător înalta calitate lirică a unora, a celor traversate de „fior cosmic", bineînțeles *(S-a dus amorul.., Cînd amintirile..., Adio, Ce e amorul ?, Pe lîngă plopii fără soț..., Și dacă..., De-or trece anii...,* mai puțin *Te duci),* argumentînd totodată, plauzibil, că *De ce nu-mi vii,* „romanță adevărată", „lipsită de muzicalitate idologică proprie", „fără labirinturi de mitologie poetică", se află, valoric, dedesubtul celorlalte erotice „cantabili". Admirabil e și paragraful acordat „folclorului savant" eminescian, recte poeziilor „filozofice" în formă populară sau avînd manifeste afinități cu folclorul. *Mai am un singur dor,* observă exegetul, „coboară pînă în inima miturilor folclorice". Această poezie e o directă replică la *Miorița,* fapt menționat și într-un volum anterior. Aici, criticul dezvăluie însă diferențele în zonele profunzimilor dintre cele două creații, infirmîndu-și iar aserțiunea că Eminescu „nu se ridică decît prin expresie deasupra norodului". El demonstrează că *Mai am un singur dor* exprimă un cu totul alt mod atitudinal decît balada populară, de neconceput în folclor. Ciobanul din *Miorița* „cîntă jalea de a muri nelumit și înduioșarea de sine pe care omul și-o naște în suflet la gîndul că ar putea privi propria lui înmormîntare" ; el își comunică „dorința aprigă de a fi jelit". În viziunea creată în *Mai am un singur dor,* moartea, „departe de a fi agățare de efemer, (...) este o dispersiune frenetică în Cosm, o distrugere a tot ce individualizează". În timp ce păstorul din baladă „își pregătește ca mumiile modul de petrecere terestră a veșniciei, neputîndu-și închipui nimicul, Eminescu aspiră, așa cum a făcut în toată opera lui cu accente

budiste, la neant". Din poezie se degajă un sentiment panteistic și o euforie a ascezei, a dispariției individuale prin „căderea în zona sălbatecă a prototipurilor". Comun cu balada, elegia eminesciană are mitologicul. În ambele creații, „ideile sînt învăluite în mituri". În toate poeziile eminesciene în metru popular meditative, relevă în continuare, Călinescu dăm de „o fină îmbinare de mitologie populară și filozofie a nimicului". Poetul posedă marea însușire „de a face poezii populare fără să imite și cu idei culte, de a se coborî la acel sublim impersonalism poporan". El „a încetat de a mai fi artist, făcîndu-se numai poet prin chipul mitic în care vede orice realitate". Încorporînd „elemente autentic populare", poeziile sale de inspirație folclorică — *Doină* („Codrule, Măria Ta"), *Ce te legeni...*, *Revedere* — sînt elaborate savant, fiecare vers realizînd „ideea poetică fundamentală, care e de natură metafizică". În paragraful afectat poemelor de sorginte folclorică întinse (fragmentele din proiectatul ciclu dacic, *Mușatin și codrul, Călin-Nebunul, Călin, Miron și frumoasa fără corp),* ideea critică directoare e aceea că, în respectivele scrieri, poetul mitologizează spațiul românesc sau, cel puțin, îl împinge în fabulos. Mușatin „e un soi de Orfeu". *Călin-Nebunul* „este o capodoperă de epopee fabuloasă în stil țărănesc, superioară prin invenție verbală și imaginație poetică variantei culte". Pe o întinsă porțiune, discursul critic e o încercare a valida prin analiză această ultimă afirmație. Eroul, același în ambele variante, este, în cea nedesăvîrșită, „mai țărănos, mai bărbătesc, dînd, cum se și cade la un viteaz grăbit, mai puțină atenție romanticăriei lascive". Stilul, tot acolo, „e mai sec și mai lemnos", limba — „mai metaforică". În episodul ce include „descripția inimii de pădure, cu mulțimi de insecte, nu aflăm feericul din *Călin,* aspectul acela în fond cam artificial de armie feudală în smalțuri, însă sentimentul de foire, de umiditate prielnică fenomenelor biologice, ideea poetică într-un cuvînt e mai profundă, împingînd intelectul spre conceptul panteistic al ascezei lui Euthanasius". Cîntecul greierului, din *Călin-Nebunul,* e un descîntec, și el revelă un Eminescu „sortit să fie mai înțeles în viitor și mai plin de urmări" : un Eminescu precursor al lui Arghezi, Barbu, Vinea în linia creației de „folclor savant", încărcat de «simboluri obscure», „cu un fond latent de procese intelectuale". Lirismul de acest tip răspunde ideii de „poezie pură", întrucît rămîne constant „pe planul unei nostalgice

enigme". Mereu, după cum se vede, Eminescu e citit cu ochelari adaptați spiritului lecturilor moderne de poezie.

În timp ce poezia e analizată estetic în douăsprezece paragrafe, teatrul, proza și publicistica lui Eminescu beneficiază doar de cîte unul fiecare. În cel acordat teatrului, analizele se cam pierd, la drept vorbind, în descripție. Neavînd „destulă documentație spre a intui posibilitățile de constructor dramatic ale lui Eminescu", exegetul relevă „patosul scenic", poezia, în fond — contemplativă sau declamativă — cuprinsă în frînturile de piese eminesciene. El nu mai operează însă cu aceleași criterii ca în paragrafele în care analizează poeziile lirice. Poezia dramatică posedă alte virtuți decît cea lirică, susține criticul. „Fără versuri, dramele lui Rostand n-ar fi nimic, dar și fără scenă poezia lui n-ar fi nimic". Observația se aplică și dramelor în versuri ale lui Schiller și Victor Hugo. „Lirismul devine eficient abia cînd e pus în timp și spațiu, cînd i se dă o motivare dramatică". De aceeași substanță e poezia din *Scrisoarea III*. Ca poem liric, această scriere este, după Călinescu, „aproape lipsită de rațiune estetică." Spre a-și vădi forța, „ea trebuiește declamată, fiindcă substanța ei e făcută din gesturi și impulsiuni reprezentabile spațial". O remarcă vrednică de reținut, în altă ordine de idei, e aceea că „Eminescu este (...) teoreticește creatorul basmului dramatizat românesc", deci un precursor al lui Victor Eftimiu, Zaharia Bârsan și Horia Furtună. Prozele eminesciene sînt judecate, și ele, ca poeme, și nu în absolut, ci în raport cu opere străine nu tocmai exemplare, dar de factură mai mult sau mai puțin asemănătoare, și prin situare în contextul literaturii naționale în epoca în care au fost scrise. „Eminescu — scrie criticul, polemizînd cu Ibrăileanu, fără să-l numească — e un detestabil romancier, însă tot așa de detestabil ca Goethe, Jean Paul, Tieck, Hoffmann (...) Pentru el, vorbele «roman», «nuvelă» nu au același înțeles ca soiurile corespunzătoare ale noastre de azi (...) Eminescu, împreună cu toți romanticii germani, înțelege narațiunea în proză ca dezvoltare de fenomene onirice și de stări de contemplație." În *Geniu pustiu*, a cărui editare fusese calificată de Ibrăileanu ca „impietate", Călinescu vede un „poem în proză romantic", care „aduce în literatura noastră nota lui personală", cu atît mai meritorie cu cît scrierea a luat ființă într-o vreme (1869) cînd proza românească era încă firavă. În el găsim „întîiul (și unicul) jurnal interior românesc, construit așa cum

Goethe l-a început în al său *Werther*". Memorialul lui Toma Nour, așa stîngaci cum e, „înfățișează întîia încercare serioasă înainte de Rebreanu de a vîrî viața ardeleană, orășenească, țărănească și eroică totdeodată, în literatura română". O „adevărată poemă" e *Sărmanul Dionis*, care „nu are nici măcar cît *Geniu pustiu* structura nuvelei". Scrierea nu e o narațiune fantastică de tipul acelora ale lui Poe sau Hoffmann, ea „rămîne enigmă de la început pînă la sfîrșit". Sub lanțul de viziuni „se ascunde un simbol, nerezolvabil, infuz". *Cezara*, iarăși, nu este, propriu-zis, o nuvelă, ci „poemul (...) vieții instinctuale, al desăvîrșitului nudism". În *Avatarii faraonului Tlà* în schimb „sînt (...) pagini în stare de a da sugestii unui autor fantastic". Trecînd, în ultimul paragraf, la proza eminesciană jurnalistică, exegetul contestă (discutabil) validitatea opiniei că redactorul *Timpului* ar fi un pamfletar, premergătorul scriitorilor de pamflete din secolul următor. Ceea ce pare, în scrisul său, a fi pamflet este doar critică, „mînuită cu o mare plastică verbală". De regulă, invectiva eminesciană „nu țintește de-a dreptul omul, ci categoria lui". Ea este „poezie curată, în modul fioros al lui Victor Hugo". În ansamblu privită, gazetăria lui Eminescu, așezată „pe o schelă solidă de idei", și parcurgînd „toate treptele emotivității", este „o operă ideologică și poetică totdeodată, trainică literar tot atît cît și poeziile, deși purtătoare de erori, scuzabile prin vremea cînd au fost făcute".

Epuizînd studierea „tehnicii interioare" eminesciene, Călinescu se ocupă, în alt capitol, ultimul, de cea „exterioară", mai precis de prozodie. Face aceasta fără nici o tragere de inimă, fără nici o convingere, încredințat, dimpotrivă, că o astfel de lucrare nu are aproape nici o utilitate. De ce nu a renunțat, atunci, la ea, de ce și-a provocat o osteneală în plus ? Numai pentru că „școala o cere" (Călinescu are ce are cu „școala" !) și pentru a dovedi „sterilitatea ei prin ea însăși." Criticul caricaturizează, cu alte cuvinte, o anumită metodă analitică, nu fără a formula, totuși, pe parcurs observații ascuțite, interesante. Reușește el să discrediteze efectiv respectiva metodă ? În ochii unora, da — ai acelora care o detestau sau desconsiderau dinainte. Celor ce o practică sau îi acordă credit, demonstrația călinesciană, firește, nu le clintește convingerile. Ei întîmpină această demonstrație cu observația, previzibilă, că nu metoda ca atare este inoperantă, ci aplicarea ei, voit

neserioasă, parodică, de către G. Călinescu. Comentînd afirmația criticului că utilitatea cercetării tehnicii poetice e aproape nulă, D. Caracostea zice : „Firește, dacă dai tehnicii acest înțeles mecanizant, cine ar putea să susțină altfel ? (...) Se impune însă evidența că singura realitate de la care poți pleca este expresia." În accepția pe care i-o dă autorul *Artei cuvîntului la Eminescu,* tehnica nu se reduce la „partea superficială și mecanizantă" a unei opere ; întocmai ca limba, ea este „creațiunea proprie nedespărțită de personalitatea creatoare" și „cu fiecare operă, poetul își creează tehnica și forma unică, valabilă acelei opere" (*op. cit.*, 253-5). Indiferent dacă sîntem sau nu adepții criticii stilistice, evidența ne constrînge să concedem că autorul monografiei Eminescu dovedește doar ineficitatea analizelor stilistice școlărești, ghidate de o înțelegere primitivă a „formei", și nicidecum sterilitatea fatală a oricărei tentative de a privi creația lirică prin valorile ei expresive.

Capitolul privind „tehnica exterioară" încheie monografia. Brusc. După atîta descripție și analiză, după străbaterea operei eminesciene de-a lungul și de-a latul, la pas, după explorarea minuțioasă a subteranelor ei labirintice, era de așteptat ca istoricul literar, fiind și un critic de intuiții fulgerătoare și cu vocația sintezei, să se înalțe deodată pînă la cer, spre a contempla de acolo planeta studiată, și a-i verifica luminiscența. A preferat să se oprească de îndată ce i-a cercetat ultimul strat. În consecință, monografia se termină fără a realiza ceea ce, în concordanță cu întregul mod de a gîndi istoria literară propriu lui G. Călinescu, ar fi trebuit să constituie însuși scopul, însăși rațiunea ei : portretul poetului. Un portret al lui Eminescu se înfăptuiește, e adevărat, în *Viața...*, însă acela e portretul uman. Mai necesar era cel artistic. Se impunea, mai simplu vorbind, o „caracterizare generală" a operei, o sinteză. Pe aceasta, ciudat, Călinescu n-o va da nici în *Istoria literaturii române,* nici în discursul solemn, rostit cu prilejul împlinirii a șaptezeci și cinci de ani de la moartea poetului, nici, cu atît mai puțin, în diverse articole comemorative. În tot ce a scris ulterior despre Eminescu, criticul n-a făcut decît să-și rezume, la diferite dimensiuni, monografia sau anumite părți ale ei. Din fericire, monografia este, cu toate neajunsurile, excelentă, și ceva mai substanțial despre Eminescu, în totalitate, nu s-a scris.

Integrată în fluxul creației autorului, *Opera lui Mihai Eminescu* apare (împreună cu *Viața...*) ca o expresie fundamentală a unei vîrste intelectuale ce va fi depășită în curînd. Viitorul apologet al clasicismului acordă maximă prețuire celor mai neclasice dintre scrierile eminesciene. El citește poemele lui Eminescu în spirit modern : în spiritul esteticii lui Mallarmé, al teoriei abatelui Brémond (uneori) și totodată, oricît conceptele s-ar exclude principial reciproc, în acela gidian al „autenticității". Analiza analizelor artistice călinesciene ne-a arătat că exegetul prețuiește în poezia lirică mallarméana „idee", „planul al doilea", analogia, sugestia, dar și spontaneitatea, deși aceasta e tot ce poate fi mai opus mallarmeismului, ducînd în cele din urmă la suprarealism. În consonanță cu anticalofilismul lui Gide (și al lui Camil Petrescu) și în violent dezacord cu atitudinea lui Mallarmé și mai ales a lui Paul Valéry (care prefera unei capodopere ieșite din „inspirație" o scriere de valoare medie elaborată cerebral), Călinescu reprobă „frumusețea", perfecțiunea, efectele travaliului și adoră versul țîșnit de-a dreptul din subconștient. Sfera „artei" și aceea a „poeziei" nu se suprapun, în viziunea lui, ci se opun, și compoziția, stilul sînt considerate de critic „factori antilirici". Cutare pasaj liric e transcris, cu entuziasm, pentru că a fost aruncat pe hîrtie „într-o mișcare cu desăvîrșire *sciolta*", pentru că „invenția verbală este eliberată aici de silnicia versificării". În epoca maturității, „poetul e uneori prea stilist", în detrimentul lirismului. Mare, Eminescu e atunci cînd „nu mai are nici un stil", cînd frazele sale „se mișcă goale, într-o sinceritate desăvîrșită, fără nici o voință de poezie", cînd, încetînd de a mai fi „artist", el rămîne „numai poet". Disociind „poezia" de „artă", G. Călinescu o disociază totodată și de vers și, în genere, de orice convenție. „Este greșit — citim în paragraful introductiv al capitolului *Tehnica exterioară* — să se creadă că Eminescu îngrijea forma, fiindcă, în înțelesul acesta de combinație, forma nu-l interesa de loc. Sforțarea, cea mai mare sforțare artistică din literatura română, există la el, dar nu spre a face versuri sonore și bine ritmate, (...) ci a cristaliza ideea cît mai aproape de momentul genetic. Poetul care face versuri corecte e un renunțător (...), Eminescu însă nu vrea să renunțe la poezie în folosul unei arte străine de literatură, aparținînd muzicii muzicale, și care se numește versificație". Criticul e atît de ostil convențiilor, „literaturii", încît ajunge să elogieze „stenograma"

lirică, care nu e altceva decît „dicteu automat" : „Eminescu arunca întîi versurile pe hîrtie, dintr-o undă, fără nici o grijă de rimă sau de estetică verbală (...) În acest fel de stenogramă a momentului poetic nu întîlnești, firește, nici un cuvînt de prisos, pentru umplutura unui gol, nici o expresie substituită spre a împlini o rimă. Fraza n-are nici versuri încheiate, nici rime, e cu desăvîrșire slobodă, *sciolta*. Poezia se află aici, în stare genuină, de unde și impresia aceea de crud de vegetație paradisiacă, suavă, incultă, pe care n-o mai dau compunerile revăzute, prea lăcuite, prea pline de murmur." După apariția ultimului volum din *Opera lui Eminescu*, G. Călinescu va începe să gîndească mai altfel (v. *Curs de poezie*).

Pentru multă lume, „Călinescu" înseamnă *Istoria literaturii române*, așa cum „Pârvan" înseamnă *Getica*, „Hasdeu" — *Etymologicum magnum*, „Bălcescu" — *Românii sub Mihai Voievod Viteazul*, sau, păstrînd proporțiile, „Eminescu" înseamnă *Luceafărul*, „Goethe" — *Faust*, „Cervantes" — *Don Quijotte*, „Shakespeare" — *Hamlet*, „Dante" — *Divina comedie*. Dimensiunile neobișnuite ale acestei cărți și, mai cu seamă, destinul ei paradoxal i-au creat în ochii multor intelectuali din generațiile postbelice un prestigiu aproape mistic. Reeditarea monumentalei opere e așteptată ca un eveniment înscris oarecum în afara ordinii normalului, ca o apariție miraculoasă. Adevărul e că *Istoria* îl exprimă pe G. Călinescu plenar. Pe G. Călinescu cel de pînă la al doilea război mondial, îndeosebi, dar și — virtual — pe cel de după aceea. Toate componentele spiritului călinescian, toate însușirile „scriitorului total" care a fost Călinescu se află, concentrate, aici. Verva scînteietoare, extraordinara mobilitate intelectuală a eseistului, erudiția cercetătorului, pasiunea pentru document a scotocitorului de arhive, agerimea de spirit și stilul alert ale publicistului, arta de narator, portretist, evocator, comediograf a creatorului epic și dramatic, darul de a instala gîndirea în imagini ale poetului. Și, mai mult decît în oricare altă scriere, propensiunea spre monumental. *Istoria* e una din cărțile nu numai capitale, dar și monumentale ale culturii românești. Autorul a declarat, totuși, fără falsă modestie, în mai multe rînduri, că nu o consideră „perfectă" [18]. Și nu e. Dar e, tocmai prin aceasta, „călinesciană". Îl exprimă pe G. Călinescu cel din deceniul al

patrulea (mai ales) așa cum poemele ample, nefinisate, din tinerețe îl exprimă pe Eminescu.

Destăinuită încă din 1934, ideea de a scrie o istorie a literaturii naționale i-ar fi venit criticului în timp ce lucra la monografia Eminescu. Spre a putea stabili convingător locul poetului în literatura națională și universală, Călinescu avea nevoie „de o istorie a literaturii române din unghiul de vedere strict estetic." La drept vorbind, în monografie nu avem o încadrare argumentată, validată prin studiu comparativ, a poetului național în istoria literaturii, iar în *Istorie*, în loc de a studia creația literară românească „de la origini pînă în prezent" în raport exclusiv cu Eminescu, criticul a studiat-o în sine. El a realizat, într-o privință, mai puțin decît și-a propus : situarea celui mai mare poet în contextul literar național, dar în alta — infinit mai mult. În loc de a se „documenta" doar, făurind o istorie a literaturii române mental, pentru uzul propriu, a ridicat „scripturilor române", ridicîndu-și implicit și lui însuși, materialmente, un monument. Conștient, nu încape vorbă, de valoarea acestei înfăptuiri, Călinescu a arborat, cu toate acestea, referindu-se la ea, o modestie excesivă (în aparență, cel puțin), ce nu-i stătea în obicei. „Prezenta operă — așa începe prefața *Istoriei* — nu iese din goluri. Ea reprezintă o jumătate de pas înainte peste munca onestă mai totdeauna, cîteodată excelentă, a atîtor arhiviști și istorici literari." Într-o scrisoare particulară, trimisă la cîteva zile după apariția cărții, criticul declară a nu socoti „această lucrare decît o operă de mîna a patra, în scopuri curat didactice, fără nici o legătură cu activitatea intelectuală superioară".[19] E, desigur, o mare doză de răsfăț în această autodefăimare, și următoarea propozițiune o învederează fără echivoc („E monumentală, da, însă în numărul de grame") ; rămîne, totuși, un fapt că G. Călinescu n-a avut pretenția (și nici intenția) de a revoluționa, prin cartea sa, istoria literară, făcînd *tabula rasa* din toate metodologiile anterioare. „Revoluționari" se cred, astăzi, anumiți „călinescieni" de a doua și a treia generație care, făcîndu-și din unele neîmpliniri ale *Istoriei literaturii române* principii directoare, oferă, candid, argumente (plauzibile) împotriva spiritului călinescian celor ce, denaturîndu-l, caută să-l suprime. G. Călinescu însuși nu și-a revendicat alt merit decît acela de a fi examinat întreaga literatură română din unghi estetic, adică din unghiul adecvat materiei studiate. „N-am făcut decît o

jumătate de pas — citim, mai departe, în prefață —, dar acest mic spațiu înseamnă parcursul de la istoria literară de pură erudiție la întîia istorie a literaturii române în înțelesul propriu". Orgoliul deghizat în aceste formulări de o modestie insidioasă nu scapă nimănui. E de reținut însă că el nu ia forma suficienței, a atitudinii arogante, disprețuitoare. Nu din complezență sau din pure considerente de ordin tactic, ci dintr-un real respect pentru orice contribuție științifică, oricît de modestă, autorul primei (și pînă acum singurei) istorii estetice a întregii literaturi române se abține de a persifla (cum o fac azi unii pretinși „călinescieni") munca, fie și fără rezultate spectaculoase, a cercetătorilor literari preocupați doar de aspectul istoric, lingvistic, etnologic și etnografic, în fine : cultural al scrierilor mai vechi, ba are chiar cuvinte de sinceră prețuire a rezultatelor trudei lor. Fără acțiunea de defrișare și restaurare întreprinsă de ei, evaluarea estetică era o imposibilitate, căci îi lipsea, pur și simplu, obiectul. În *Principii de estetică*, G. Călinescu subliniase expres obligativitatea pentru „istoricul literar creator" de a stăpîni toate instrumentele cercetării literare analitice, aceleași cu ale istoriei în genere și ale oricăreia dintre științele umane. „Istoria de documentare — scrisese — este (...) absolut trebuitoare istoricului literar creator, și dacă un om fără vocație nu trebuie să iasă din erudiție, un critic trebuie totdeauna să se coboare la ea". Cît de neconjuncturale sînt asemenea afirmații se vede din aceea că G. Călinescu însuși n-a pornit la analiza estetică a creației lui Eminescu decît după ce a „descris-o", dînd la iveală numeroase inedite, și i-a studiat cu minuție constituenții extraestetici. Nu e mai puțin adevărat că, recunoscînd utilitatea — și mai mult decît atît : indispensabilitatea — „istoriei documentare", criticul a văzut întotdeauna în ea o disciplină auxiliară. Depășirea acesteia reprezintă, neîndoielnic, în practică, incomparabil mai mult decît „o jumătate de pas înainte" pe teritoriul veritabilei științe a literaturii. Dar inovația călinesciană în materie de istorie literară nu consistă, de fapt, în introducerea criteriului estetic ! Din unghi estetic este considerată literatura română și în istoriile unor perioade ale ei, elaborate — anterior — de Lovinescu și Densusianu, ba chiar — cu intermitențe — în aceea a lui N. Iorga. G. Călinescu n-a făcut decît să extindă aplicarea cri-

teriului estetic, slujindu-se de el, consecvent, în studiul întregii literaturi naționale. Ceea ce diferențiază *Istoria* lui de toate celelalte, și o distanțează de ele nu numai cu „o jumătate de pas", e altceva. „Subiectivitatea" ! Ce conținut, sau, mai exact spus : ce conținuturi, acoperă această vocabulă va reieși din analiză. Pentru a ne situa însă pe poziția din care să putem considera cartea drept ceea ce este realmente, și nu ce am dori, eventual, noi să fie, sau am presupune că este, e cazul a preciza de la început că *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* nu e „subiectivă" doar în sensul în care este orice lucrare de acest gen, dat fiind că orice apreciere, orice judecată de valoare conține fatal un dram de subiectivitate. Însăși viziunea istoricului literar e „subiectivă", principial. Zicînd că „un om este ceea ce este, incapabil de a-și depăși marginile", Călinescu ar fi putut adăuga : și nici de a și le restrînge. Istoricul literar nu numai că n-a încercat să-și reprime subiectivitatea, dar a teoretizat-o, a statuat-o : a formulat ideea inerenței subiectivității în orice construcție intelectuală. Fiind în directă relație cu *Istoria,* avînd chiar menirea de-a o „pregăti", teoria aceasta se cere evident, examinată.

Subiectivitatea participă, necesar, la orice interpretare istorică, argumentează Călinescu, în *Tehnica criticii și a istoriei literare,* în virtutea naturii însești a faptului istoric. „Acest fapt nu există în sine, cum există faptul fizic, ci numai ca punct de vedere. Faptele noastre de acum nu sînt istorice, ci existențiale. Dar orice fapt, oricît de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăși, punctul de vedere, nu grupul de fapte, și această interpretare presupune un ochi formator." Structuri „obiective" nu există în istorie, și cu atît mai puțin în istoria literară. Există doar „categorii", „puncte de vedere". Renașterea și romantismul, spre exemplu, n-au fost decît „succesiuni de fapte indiferente" înainte ca Burckhardt și M-me de Staël să fi întrevăzut în acele fapte „unele organizări". Structurile operate de ei „nu sînt arbitrare", deoarece „faptele pe care se bizuie sînt autentice". Dar sînt subiective ! „E de ajuns ca un alt cap formator să sfărîme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, Romantismul dispar sau rămîn alături de alte unghiuri istorice" *(Pr....,* 180). Cam simplistă argumentația, însă nu fără un punct de plecare solid ! E mai presus de orice discuție că istoria rămîne un

simplu haos de evenimente în absența inteligenței ordonatoare, a interpretării, iar organizarea, interpretarea implică, de la sine înțeles, un punct de vedere, o concepție. Faptele, evenimentele nu pot fi însă structurate oricum. Există o rezistență a materiei, pe care n-o poate înfrînge nici cel mai inventiv spirit. Călinescu însuși precizează că nu se poate gîndi „un Hamlet după Raskolnikoff" *(id.*, 78). Istoricului (inclusiv celui literar) îi este, obiectiv imposibil nu numai să născocească fapte credibile, dar și să le grupeze după bunul plac. Există o logică și o dialectică internă a succesiunii și înlănțuirii evenimentelor, de care istoricul nu poate să nu țină seama. Se pot comite, desigur, falsuri, și se comit, dar acei ce se pretează la așa ceva depun eforturi pentru a da minciunii aparența adevărului. Nu combină faptele, pur și simplu, așa cum le vine, cum au chef. Cititorul pretinde scenariului istoric *motivație,* întocmai ca desfășurărilor romanești și dramatice, ba mai mult încă. Nu e de ajuns a opune unei viziuni a cutărei epoci o alta pentru ca ea să se dezagrege ; e necesar ca noua viziune să fie mai convingătoare. Iar credibilitatea unei viziuni depinde hotărîtor de „obiectivitate", prin aceasta înțelegînd adecvarea la realitatea obiectivă pe care pretinde a o înfățișa. Cum controlăm această adecvare ? Posibilitățile sînt două, corelative : istorică și logică. Mai la îndemînă e cea de a doua. Structurarea arbitrară a faptelor dintr-o anume epocă, oricît de ingenios operată, nu poate fi cu adevărat coerentă, nu reușește să creeze impresia de organic. O inteligență ascuțită va descoperi pînă la urmă fisurile inevitabile. Asta și voia să spună, probabil, teoreticianul, afirmînd că „organizările" istoricilor devin arbitrare doar dacă nu se bizuie pe fapte reale. Trebuie însă precizat că validitatea construcțiilor istorice este condiționată de autenticitatea nu numai a „faptelor" ca atare, ca date materiale (care, considerate izolat, sînt insignifiante), ci și a raporturilor latente dintre ele. Între faptele susceptibile de a deveni istorice există (obiectiv) afinități, ca între corpurile fizice și între elementele chimice și corelarea lor nu poate fi operată făcînd abstracție de un anume ce existent aievea în toate. Iacob Burckhardt a putut formula conceptul de Renaștere, iar Doamna de Staël conceptul de Romantism, cu șanse de a le vedea confirmate, pentru că Renașterea și Romantismul au existat, difuz, în realitate. Ei — și alte „minți geniale" — n-au făcut decît să integreze în viziuni unitare fapte, e drept, mai mult sau mai

puțin disparate, însă convergente, acționate efectiv de un același spirit. Aceleași fapte pot intra, firește, în alte structuri, privite fiind din alt unghi, de la altă distanță. Fenomene considerate a fi de Renaștere pot apărea, din altă perspectivă, ca prefigurări sau chiar ca directe componente ale barocului. Forme de artă în care unii am fi înclinați a vedea anticipări sau moduri *avant la lettre* ale romantismului sînt incluse de Gustav René Hocke în așa-zisul „manierism". Posibilitățile de organizare „subiectivă" a manifestărilor istorice sînt, teoretic, infinite. Însă nu toate rezistă analizei critice. *„Doctrina multiplex, veritas una"*, ziceau cei vechi. În istorie, viziunile plauzibile pot fi mai multe, însă fiecare într-un anume sens. În nici un caz, două sau cîteva interpretări diferite ale unui exact aceluiași grup de fapte nu pot fi deopotrivă de valabile, cum pare a crede G. Călinescu. Cutare viziune poate fi „sfărîmată", dar o alta nu, sau nu integral. A pune semnul egalității între toate interpretările, între toate teoriile înseamnă a adopta un relativism și un scepticism ce nu poate decît să demobilizeze spiritul și să-l arunce în apele moarte ale sofisticii sterile. Faptele ce compun „structura" numită de către Burckhardt și alții Renaștere pot să le apară altora, și le-au și apărut, ca fapte de decadență, ducînd la degradarea omului și marcînd o perioadă istorică funestă, cu consecințe sinistre pentru destinul culturii. După Berdiaev, Massis și discipolii lor din diferite țări, inclusiv din România, Renașterea, „dezdumnezeind" universul, a dat istoriei omenirii un curs catastrofal și, pentru a preveni totala degenerare spirituală a umanității, nu era nimic altceva de întreprins decît restaurarea evului mediu. O mișcare de pervertire și dezagregare a literelor au văzut fanaticii clasicismului în romantism, o erupție de barbarie — susținătorii școlii parnasiene în simbolism, marasm și descompunere — tradiționaliștii de toate nuanțele în curentele de avangardă ale secolului al douăzecilea, și toți aceștia s-au străduit să-și valideze punctele de vedere „subiectivizînd" în felul lor structurile istorice și istorico-literare făurite din date obiective, aceleași cu ale structurilor alcătuite de adversari, însă altfel luminate. N-ar fi oare absurd a declara viziunile pro și antirenascentiste, pro și antiromantice, pro și antisimboliste, pro și antiavangardiste egal de convingătoare, sub cuvînt că toate sînt proiecții ale subiectivității ? De fapt, ce se înțelege, în cazul construcțiilor ideologice, sau doar ideatice — și viziu-

nile istorice sînt astfel de construcții — prin „subiectivitate" ? Călinescu susține că „structurile" pe care le dă drept exemple, ca dealtminteri orice alte structuri, sînt produse ale unui „cap formator". Adevărat, numai că nici un intelect („cap") nu poate „forma" ceva înainte de a fi fost el însuși format. Oricît o personalitate și-ar fi propria creație, ea se constituie într-un anumit mediu spiritual, într-un climat moral-ideologic oarecare și, chiar singularizîndu-se la extrem, neaderînd la nici o orientare, ea nu poate să nu aibă o *anume* formație și *eo ipso* o... conformație, încadrabilă tipologic. Subiectivitatea istoricului, ca și a oricărui intelectual creator, e în analiză ultimă, o subiectivitate de grup social, nu, bineînțeles, fără a se diferenția individual, și atît de radical, în unele cazuri, încît poate părea ivită prin generație spontanee. E ceea ce Călinescu n-a intuit în 1939, în *Tehnica criticii și a istoriei literare*, și nici în 1947, în *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*. În acest din urmă eseu, subiectivismul e chiar mult mai pronunțat, agresiv, s-ar putea zice. Iată : „...în istorie, partea subiectivă a subiectului e mai îngroșată decît partea obiectivă (...) tocmai în această deplasare a accentului stă și specificitatea istoriei" (*ibid.*, 173) ; „...istoria (...) e soră cu arta, pentru că își produce obiectul, din momente incoerente, printr-o sinteză a fanteziei" (*ibid.*, 176) ; „...toate viziunile istorice sînt egal de probabile" (*ibid.*, 183). „Faptul istoric nu se impune cu necesitate, ci printr-un act de libertate a spiritului nostru. Dacă vrem, putem contesta unor elemente calitatea de fapte istorice" (*ibid.*, 184). „Nimic nu este — (...) cu necesitate adevărat în istorie, ci numai posibil (...) Am putea să ne închipuim o istorie ridicată pe documente în totul falsificate, care să fie, totuși, posibilă și credibilă." (*Ibid.*, 186-187.) Formal vorbind, s-ar putea susține că aceste opinii nu sînt, de fapt, ale criticului nostru, care nu face decît să rezume (exacerbîndu-le) teorii ale unor gînditori occidentali.[20] Însă le rezumă aprobativ, însușindu-și-le prin aceasta. Dacă ar fi avut intuiția caracterului ideologic-social (în ultimă instanță) al subiectivității, Călinescu ar fi realizat implicit că subiectivitățile nu sînt (obiectiv !) chiar dezinteresate. Și, fără îndoială, nu ar fi acordat același credit proiecțiilor indiferent căror subiectivități. Și-ar fi dat totodată seama că subiectivitățile interesate în a cunoaște și a face cunoscute fenomene și procese istorice reale sînt... obiective, altfel spus realmente nearbitrare. Aceasta, desigur, atunci cînd obiectul interpretării, al

„organizării", îl constituie mișcări de idei și fapte de cultură majore. În demersurile interpretative aplicate exclusiv unor moduri artistice, unor stiluri individuale, unor opere considerate în sine, subiectivitatea criticului (istoricului) literar poate fi, și este, adesea, perfect independentă, nedirijată (fie și inconștient) de vreo ideologie. E foarte posibil ca, situați pe aceeași poziție ideologică, avînd același ideal estetic, doi critici să aprecieze diferit o anume operă. În limbajul lui G. Călinescu, noțiunea de subiectivitate are, dealtfel, o sferă foarte largă și, în consecință, e plurisemică. Ea poate însemna, de pildă, și agerimea mintală : „Unul citește într-un izvor ceea ce altul nici n-ar fi bănuit". Dînd termenului acest înțeles, nu mai încape discuție că istoricul (criticul) literar cel mai inteligent e și cel mai „subiectiv". „Subiectivitatea" devine chiar condiția indispensabilă a activității critice, semnul distinctiv al vocației. Căci e clar că nu e critic acela care își închipuie că își poate exercita satisfăcător profesia învățînd un număr de „reguli" și aplicîndu-le în analiza operei indiferent cărui scriitor. În realitate, nu există „reguli". „Metoda", „planul de lucru" variază în funcție de obiectul de studiu. O metodă ce se dovedește eficace în studiul consacrat unui anumit scriitor poate deveni inoperantă, aplicată creației altuia. „Ca să înțelegi — scrie Călinescu — pe Eminescu și pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie." A descoperi „structuri noi, inedite" în faptele de creație, iată, după autorul *Principiilor de estetică*, „primul semn al vocației critice". Dar, adaugă teoreticianul, generînd confuzie, „a descoperi este tot una cu a inventa" (*ibid.*, 80). Cum înțelegea el „invenția" s-a văzut. „Invenție" = organizare, structurare. Criticul „inventează" în sensul că dă un înțeles, prin faptul de a le strînge într-un tot unitar, unor elemente ale operei sau mișcării literare studiate ce păreau a nu fi prin nimic legate între ele. Aceasta e accepția dată cuvîntului de către G. Călinescu. Unii dintre discipoli, însă, luînd termenul în accepția lui denotativă, s-au apucat să „inventeze" la propriu, literal, să atribuie operelor literare sensuri cu totul diferite, diametral opuse, uneori, celor pe care le au în realitate.

A aplicat G. Călinescu, efectiv, principiile din *Tehnica criticii și a istoriei literare* și din *Istoria literară ca știință inefabilă*... — cele expuse și altele — în *Istoria literaturii române* ? Da, însă nu integral și, desigur, nu *ad litteram*. Adeseori, dacă nu

întotdeauna, teoretizînd, criticul exagerează (ca în creația epică) pînă la caricatural, recurge, nu o dată, deliberat, la formulări scandaloase, pentru a da ideilor maximă ezpresivitate și a alerta spiritele. A-i primi afirmațiile *tale quale* înseamnă a le denatura, a le anula chiar, prin reducere la absurd. El însuși ne previne, în mai multe rînduri, că, vorbind metaforic, spusele sale trebuiesc luate, cum s-ar zice, *con un grano di sale*. În articolul *Despre biografie*, de exemplu, după ce afirmă că „o biografie e (...) o lucrare mitologică", că ea „începe nu cu anul nașterii, ci cu anul morții", întrucît „biografia de fapt nu e a artistului, ci a conștiinței istorice", zice, încheind : „E de la sine înțeles că am exagerat metaforic, principiul, totuși, după mine, rămîne în picioare" *(Cr. o.*, 219). Călinescu exagerează, așadar, conștient formulează paradoxal, în scopul de a face cît mai clare principiile susținute. Principiul fundamental, în cele două eseuri privitoare la istoria literară, e acela al *interpretării*. În înțelegerea lui G. Călinescu, „rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile" *(Pr....*, 82) și „nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura" *(id.*, 86-7). Astfel grăiește criticul în *Tehnica...* În *Istoria literară ca știință inefabilă"...*, el își explicitează teza, articulînd fraze de o plasticitate izbitoare sau paradoxale pînă la absurd, zicînd, bunăoară, că „o inscripție, un manifest, o scrisoare, o dată statistică sînt documente, piese moarte ce trebuiesc înviate epic", că, contrariu opiniei curente, documentele de la care pornim sînt „niște abstracții, pentru că ele intră sub unghiul universalității" *(ib.*, 186), că „în istoria literară sînt mai puțin importanți scriitorii în sine cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor", că, în sfîrșit, „propunerea cuiva de a se întocmi o istorie literară cu școli, texte, inventate pe de-a-ntregul nu-i fără filozofie" *(ibid.*, 187). Din principiul interpretării derivă cu necesitate un altul : al *valorii*. Selectînd faptele după criteriul semnificației, istoricul le atribuie implicit valoare. Pentru a fi în măsură să disocieze valorile de nonvalori, se înțelege de la sine că nu poate scrie istorie literară adevărată decît cine posedă vocație de critic. Menționînd că teoria valorilor a fost „ilustrată mai ales de Heinrich Rickert", Călinescu insistă, în *Istoria literară ca știință inefabilă...*, asupra rolului activ al istoricului : „isto-

ricul nu e un contemplativ, ci un participant activ la determinarea valorilor" (*ibid.*, 166); „adevărul istoric nu e o curată reproducere, ci o activitate spirituală" (*ibid.*, 173); „istoria nu (...) povestește faptele așa cum sînt ele. Faptele în sine sînt indiferente și calitatea lor istorică rezultă din alegerea făcută de subiect" (*ibid.*, 177-178.) Istoria (inclusiv, firește, cea literară) fiind o știință umană, noțiunea de valoare se confundă cu aceea de Personalitate. Aceasta e concluzia de ordin practic imediată pe care autorul *Istoriei literaturii române* o trage din considerațiile sale teoretice. Fiind o „istorie de valori", istoria literaturii este, implicit, o istorie a personalităților literare. Paragraful din *Tehnica criticii...* în care dezvoltă această teză e considerat fundamental de către autor, căci îl reproduce în prefața la *Istorie*. E falsă, susține Călinescu, poziția acelor istorici literari care „își închipuie că operele de mîna a doua sînt mai importante, întrucît zugrăvesc o epocă", care cred că „există un spirit al vremii", „ce înrîurește pe artist" și că, prin urmare, „studiind acest spirit în operele mediocre, vom ajunge să înțelegem operele de creație". Reprobînd, pe drept cuvînt, identificarea istoriei spiritului public cu aceea a operelor de artă, criticul greșește, evident, cînd afirmă că marii creatori nu datorează nimic timpului istoric, societății, spiritului public, ambianței în care s-au format, că, bunăoară, romantismul a apărut fără cauze obiective, de natură social-istorică, fiind „o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi, firește, s-a generalizat prin imitație", că „eminescianismul este un produs al lui Eminescu" (*ibid.*, 82-83), independent de condițiile în care a proliferat. În cuprinsul *Istoriei,* Călinescu nu e tocmai fidel acestui crez, afișat cu atîta ostentație. Dăm, acolo, nu o singură dată, de considerații nu numai asupra „spiritului public", dar chiar asupra mișcărilor și climatelor istorico-sociale obiective, iar „eroi" ai „sintezei epice" nu sînt doar scriitorii propriu zișI: poeți, prozatori, dramaturgi, critici, ci și o seamă de oameni mai mult de acțiune (politică, culturală): C. A. Rosetti, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, C. Negri, între alții (spre a nu mai vorbi de personalitățile epocii vechi) — și nu eroi secundari. Apare în carte pînă și Tudor Vladimirescu, sub cuvînt că prin a sa „operă literară, ca să zicem așa", compusă din scriitori și proclamații, el e un „precursor întru messianism al lui Eliade și al lui C. A. Rosetti". Personalităților ce s-au afirmat mai mult în alte domenii decît în literatură, precum,

spre exemplu, Odobescu, Hasdeu, Iorga, le sînt prezentate, unele pe larg, şi operele neliterare. Riguros şi-a respectat, în schimb, istoricul literar principiul distribuirii materiei în funcţie de personalităţi, şi nu de curente sau genuri literare. E un principiu împrumutat de la Croce. Scriitorul, decretează Călinescu, în prefaţă, e unul şi nu-i admisibil să fie „ciopîrţit". El „trebuie tratat monografic". Procedînd astfel, istoricul literar îşi cam încalcă însă un alt principiu fundamental : acela al eposului, formulat cu claritate, e drept, după apariţia *Istoriei*. Fiind în sine fără sens, cugetă Călinescu, în *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*, datele obiective „nu capătă o semnificaţie decît în momentul în care începem să narăm, legîndu-le printr-un fir epic şi făcînd din ele un eveniment, deci o mişcare". Istoricul „leagă elementele într-un nex dramatic, vîrîndu-le într-un scenariu epic posibil (...), creînd astfel un «eveniment», «fapt istoric» (...), făcînd ca un moment să depindă de altele". Odată realizat, un scenariu devine, sau poate deveni, episod al unei construcţii epice mai ample : „Istoricul introduce evenimentul într-un alt scenariu epic mai larg, pe acela în altul şi aşa mai departe". În orice caz, darul de a nara e o însuşire absolut trebuitoare istoricului : „cine nu ştie să nareze nu-i istoric" (*ibid.*, 184-186). G. Călinescu „ştie să nareze", evident, nici un alt istoric român nu-l întrece în această privinţă. Narează însă pe spaţii mici. Nu introduce „scenariile" pe care le creează „într-un alt scenariu epic, mai larg". Vorbind mai concret, „scenarii" sînt biografiile scriitorilor. Chiar făcînd cu analiza operelor un tot organic, ceea ce nu se întîmplă întotdeauna, ele rămîn izolate, de sine stătătoare, nu se înlănţuie unele cu altele, nu se integrează într-o adevărată „sinteză epică". Istoria călinesciană putea deveni o epopee a literaturii române. Pentru aceasta, întreaga ei materie trebuia înfăţişată ca un flux, ca un torent mînat de anume forţe lăuntrice acţionat de un *nixus formativus* specific. Acest *nixus formativus* se caută pe sine însuşi tot mai insistent, pe măsură ce fluviul înaintează. Spiritul orientativ latent al creaţiei literare româneşti tinde, din ce în ce mai explicit, la conştientizare. Această tendinţă, căutările de sine ale conştiinţei literare româneşti constituie fermentul şi forţa propulsivă a curentelor literare. Subestimînd însemnătatea, rolul formativ al curentelor, al mişcărilor şi confruntărilor de idei, G. Călinescu n-a avut, natural, cum să integreze personalităţile într-un

tot epic de mari dimensiuni, cum să creeze un scenariu de amploare epopeică. Procedarea sa e o directă negare a concepției că „scriitorii în sine" sînt, în istoria literară, „mai puțin importanți" decît „sistemul epic" integrant. În marea sa carte, scriitorii sînt totul, prezentările de reviste, grupări, curente, îndeplinind doar o funcție subalternă, analoagă aceleia a ramelor ce încadrează portrete. E foarte probabil că istoricul literar a gîndit independent fiecare capitol. N-a scris, propriu-zis, o «istorie», ci o lungă serie de micromonografii. Pentru evitarea, totuși, a fărîmițării, pentru a nu da — cum o spune singur, în prefață — *Istoriei* „caracterul unei culegeri de articole critice", pentru a putea urmări „trecerea generațiilor în linie tradițională și interferența lor cu curentele", a plasat fiecare personalitate „în momentul caracteristic și la genul predilect". Dar fără să motiveze riguros încadrările.

Cum a procedat autorul *Istoriei literaturii române*, practic ? Cum nu se poate mai obișnuit. În majoritatea cazurilor, articolele debutează cu biografia scriitorilor. Biografia nu lipsește, dealtfel, aproape din nici un articol despre scriitorii de pînă la 1900, doar că, uneori, e pusă la urmă. Spațiul ocupat de ea în cuprinsul micromonografiei variază, nu și schema urmată, care, la scară redusă, este aceea din *Viața lui Mihai Eminescu* și din *Ion Creangă*. Schema clasică. Ce individualizează, metodologic, biografiile călinesciene e deosebita pondere acordată în interiorul lor formației intelectuale, culturii scriitorilor, pe de o parte, iar pe de alta, detaliului pitoresc și anecdotic. Propensiunea spre anecdotic, atracția către detaliul hilar, către individual în genere, în dauna generalului, este, fără îndoială, cauza opțiunii istoricului literar pentru un mod de organizare a materiei care nu permite „sinteza epică" de mare anvergură. Dacă ar fi optat pentru eposul de idei, el s-ar fi văzut constrîns să sacrifice multe amănunte dintre acele ce pigmentează biografiile și dau portretelor culoare și relief. Biografiei îi urmează, natural, caracterizarea operei, cu insistență, bineînțeles, asupra pieselor celor mai reprezentative, care beneficiază de analize, uneori minuțioase. Ca toți istoricii liberari, Călinescu examinează cărțile unui scriitor, în ordine, de regulă, cronologică, pe care n-o urmează însă rigid. Ordinea cronologică se conjugă, în studiile sale, cu ordinea logică, operele supuse analizei fiind grupate și în funcție de gen, de tematică, de afinități stilistice. Dacă literatura vreunui autor posedă ace-

leaşi caractere pe tot cuprinsul, dacă nu se poate vorbi, la autorul respectiv, de etape evolutive, de o pluralitate de aspecte stilistice, caracterizarea rămîne globală, fără luarea în considerare a fiecărei cărţi în parte. Unde e cazul (şi este, la aproape toţi scriitorii din secolele anterioare şi din primele două decenii ale secolului al XX-lea), caracterizarea operelor e precedată, iarăşi, ca în orice altă istorie literară serioasă, de informaţii istorico-literare, cu care, dealtminteri, studiile sînt presărate şi în paragrafele cu caracter exegetic. G. Călinescu indică izvoare, influenţe, afinităţi, pune faptele de creaţie româneşti în relaţie cu structuri artistice din marile literaturi. Situează, într-un cuvînt, scriitorii şi operele de seamă în istoria literaturii naţionale şi universale. Literatura română în ansamblu este văzută, declarativ, cel puţin, ca o parte constitutivă a literaturii universale şi a face, verbal, distincţie între ele este un mod tautologic de a formula. În viziunea lui Călinescu, „substanţial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naţionale ale aceluiaşi spirit cosmic" *(ibid.*, 89). Dacă raportul osmotic al scriitorilor cu ideologiile literare, şi de fapt, cu orice ideologii, este, practic, eludat, dacă, în majoritatea cazurilor, scriitorii sînt grupaţi sub un anume generic fără a se dezvălui efectiv notele creaţiei lor în virtutea cărora sînt trataţi acolo şi nu în altă parte, în schimb istoricul literar stabileşte constant raporturi de tot felul între creaţia unui scriitor şi a altora, români şi străini, contemporani sau din epoci diferite. G. Călinescu operează trimiteri în toate direcţiile, orizontal şi vertical. Încadrează scriitorii şi operele sincronic şi diacronic. Diacronic în ambele sensuri. În aceasta constă marea sa inovaţie metodologică (dintre cele de ordin strict istorico-literar). Ea anticipează cu vreo zece ani una dintre iniţiativele „noii critici" franceze. Autorul *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* nu se mulţumeşte, ocupîndu-se de un scriitor, să-i urmărească posteritatea, influenţa, în timp ; el citeşte autorii din trecut prin urmaşii lor, prin scriitorii vremii sale. Răstoarnă, cu alte cuvinte, raporturile. Depistează particularităţi ale literaturii din secolul nostru în scrisul poeţilor şi prozatorilor din secolele precedente, caractere ale literaturii române moderne în cronici şi în scrierile religioase. Nu altfel procedase, dealtminteri, în *Opera lui Mihai Eminescu.* Metoda este teoretizată în *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă...* Raliindu-se punctului de vedere al lui Giovanni Gentile, după care

„trecutul nu constituie istoria adevărată decît convertit în actual“ [21], coroborată cu ideea de „trecut al acestui prezent“ („die zu dieser Gegenwart gehörige Vergangenheit“), emisă de Johannes Thyssen, Călinescu proclamă : „Fenomenul Eminescu este azi unul și mîine altul, prin schimbarea perspectivei. Prin apariția altor poeți, comprehensiunea noastră se modifică și formularea judecăților are mereu alt material.“ *(Ibid.*, 178—180.) Punîndu-și ideea în practică, istoricul literar va releva, bunăoară, caracterul „arghezian“ al diatribelor conținute în *Didahiile* lui Antim Ivireanu și „minulescianismul“ cronicii rimate a pitarului Hristache.

Prin toate aceste caracteristici, cartea lui G. Călinescu se încadrează perfect în ceea ce se înțelege îndeobște printr-un tratat, conceput în spirit modern, de istorie literară. Ea mai posedă însă și altele, care dinamitează conceptul de istorie literară : orice concept, nu numai cel tradițional. Nu e vorba de talent, de creație. Talent literar a avut și Lovinescu. A sa *Istorie a literaturii române contemporane* nu e deloc în deficit de creație critică. *Istoria* călinesciană este unică și inimitabilă prin zmulgerea din disciplina pe care, totuși, o reprezintă, și cu ce prestigiu ! Am citat în alt loc mărturisirea criticului că, exercitîndu-și magistratura, a „trișat“, adeseori, „visînd pe marginea textelor“ *(L. n.*, 22). Ei, bine, tocmai în *Istoria literaturii române* (dar, desigur, nu numai aici), Călinescu „trișează“ adesea. „Visează“ și divaghează. Aceasta îi irită, natural, pe cei care țin cu tot dinadinsul ca istoria literară să rămînă măcar o „Wissenschaft“, neadulterată, dacă nu poate deveni (deocamdată) o „strenge Wissenschaft“, însă tocmai adulterările dau cărții — acestei cărți, și numai ei, dintre toate istoriile literare posibile — un farmec fără seamăn. Înainte de a purcede la analiza propriu-zisă a *Istoriei*, este oportun a formula, în această ordine de idei, cîteva observații vizînd stratul ei oarecum de suprafață. Ce izbește numaidecît atenția, la lectură, e caracterul în aparență lejer al discursului. Istoricul literar, dușman inclement al pedanteriei, organic refractar oricărei înclinații spre morgă și rigiditate didactică, evită constant tonul grav, catedratic, vorbește întotdeauna degajat, spontan, într-un stil aproape oral (de-o oralitate — însă — elaborată), putînd lăsa impresia (falsă) că improvizează. Direct, franc, plin de culoare, punctat de formulări percutante, limba-

jul său eliberează cititorul de orice trac, de orice încordare, antrenîndu-l din prima clipă în aventura intelectuală, răpindu-l din contingent, asemenea vulturului lui Zeus. Discursul călinescian e (și în *Istorie)* o fermecătoare cozerie. Istoricul literar este un eseist scînteietor. În spațiul literaturii române, G. Călinescu, criticul, e un Montaigne al secolului al duouăzecilea și un Anatole France, un degustător rafinat. Cel mai substanțial dintre articolele scrise imediat după apariția *Istoriei literaturii române* identifică „nota personală a acestei lucrări" în „analiza intuitivă și oarecum gustativă" operată de către un „senzual foarte impresionabil", un „benedictin vioi, maliții și onctuos, foarte dotat să-și agrementeze rezultatele investigației sale cu savori lexicale deosebite". După autorul articolului, toată arta călinesciană critică s-ar baza pe o „insidioasă comunicare a plăcerii, indiferent de obiectul care a provocat-o" [22]. Călinescu ar fi, între „impresioniștii noștri", „epicurianul cel mai pur" ; scrisul său ar fi, eminamente, „voluptuar" *(id.,* 679). Fapt e că lectura cărților călinesciene, inclusiv a monumentalei *Istorii,* procură cititorului superioare delicii, oferindu-i un copios banchet spiritual. Deosebirea, sub indiferent ce aspect (stilistic, substanțial) între capitolul de istorie literară și articolul de revistă, semnate de Călinescu, e minimă, ba chiar nulă. Contrar afirmației din prefața „compendiului" *Istoriei literaturii române,* criticul nu se așează la masa de scris, oricare ar fi destinația textului pe care urmează să-l redacteze, îmbrăcat, ca Machiaveli, în uniformă de gală. De la italieni — de la Ramiro Ortiz, la început, în continuare de la Papini, Croce, De Sanctis și alții —, scriitorul nostru a deprins tocmai naturalețea, spontaneitatea. El scrie ca și cum ar vorbi într-un cerc intelectual intim, într-un cenaclu florentin din timpul Renașterii, sau ca și cum s-ar adresa unui amic, în scrisori particulare, de tipul celor trimise de Ghica lui Alecsandri. Paragrafele referitoare la operele scriitorilor, din capitolele consacrate acestora, în *Istorie,* sînt, adesea, mai mult note de lectură, însemnări de „jurnal", decît exegeze *stricto sensu.* Deseori, străbătînd *Istoria,* putem avea impresia de a parcurge un magazin literar ilustrat ; aceasta cu atît mai mult cu cît cartea, avînd format de revistă, este efectiv împodobită cu numeroase ilustrații. Dealtfel, nu puține texte au și fost trase, cu neînsemnate retușuri, din *Adevărul literar și artistic,* și tot acolo a văzut lumina, inițial, o parte din iconografie. O

seamă de capitole ale *Istoriei* au fost publicate întîi în *Jurnalul literar*, deci tot într-un fel de magazin. Iată-ne în fața unui istoric literar — ...„ziarist". Dar ziarist de un soi special ! „Cleric". Reviste și ziare scrise de cărturari („clerici"), iată o idee scumpă lui G. Călinescu. „Se simte — citim chiar în *Istoria literaturii române* (p. 882) — din ce în ce mai mult nevoia ca publicistica, chiar și cea mai modestă, să revină în mîinile «clericilor» ale oamenilor aplecați deasupra infoliilor." *Istoria* nu e nicidecum opera unui publicist care s-a improvizat istoric literar, ci a unui umanist instalat în publicistică. A unui umanist, și nu a unui simplu istoric al literaturii ! S-a putut vedea într-un capitol anterior cît îi repugna lui Călinescu specializarea îngustă. „Specialist cu orizont", criticul nostru deplînge și în cartea de care ne ocupăm segmentarea gîndirii, care, esențial, e una și aceeași, în toate disciplinele. „Logicianul — constată el, consternat — nu admite amestecul esteticianului în disciplina sa, acordînd cu umilitate ostentativă că nici el nu se pricepe în probleme de artă, psihologul disprețuiește pe metafizician, și metafizicianul pe psiholog. Gîndirea care e una e distribuită în porțiuni, a căror cultivare separată e posibilă numai prin renunțarea la meditație și prin specializarea bibliografică" *(op. cit.*, 862). Ca în toate scrierile sale, G. Călinescu înțelege, și în *Istorie*, să-și desfășoare expunerea ordonat, sistematic, fără a ieși din temă, dar nu constituindu-se în prizonier al temei. Adoptînd o schemă, un plan, chiar întocmite de el însuși, scriitorul nu le rămîne credincios la modul rigid, formal ; își permite, fără a se îndepărta de ideea centrală, tot felul de digresii, menite tocmai să o reliefeze. Creează, s-ar putea spune, în jurul ideilor cîmpuri electromagnetice. „Cu veleități pozitiviste" — s-ar putea zice, împrumutînd caracterizarea făcută în *Istoria literaturii române* lui Hasdeu — Călinescu „posedă (...) arta de a atîța curiozitatea, de a irita", și opera sa „rămîne ca literatură a imaginațiunii științifice, ca roman al senzației investigative". Unii au impresia că lui G. Călinescu i-ar lipsi capacitatea abstractivă, că n-ar avea la urma urmei, idei. În realitate, cărțile sale zumzăie de idei, ca stupii. E adevărat însă că el preferă expunerii sistematice a unor considerații generale insinuarea propozițiilor teoretice în analiză și caracterizare. În loc de a etala ideile generale în fruntea diferitelor secțiuni ale cărții, le introduce, neașteptat, în cîte

un capitol micromonografic, rezervat unuia sau altuia dintre scriitori. Procedează așa, întrucît nu găndește problemele în sine, în abstract, ci pornind de la texte literare precise. Nu e solicitat de probleme ca atare, asemenea esteticienilor sau altor teoreticieni de profesie ; le ia în dezbatere pentru ca, elucidîndu-le din punctul său de vedere, să fie în măsură a formula judecăți temeinice asupra fenomenului literar concret. Raportul dintre nuvelă, roman și comedie, spre exemplu, face obiectul unor reflecții cu caracter teoretic din cuprinsul capitolului despre Creangă, reflecții menite să dea un suport analizei „poveștilor" și nuvelei *Moș Nichifor Coțcariul ;* raporturile dintre roman și biografie sînt discutate în capitolul consacrat lui Cezar Petrescu, fiind suscitate de „romanul lui Eminescu". Asupra simbolismului disertează în capitolul despre D. Anghel. Departe, așadar, de a se aventura gratuit dincolo de fruntariile specialității sale, istoricul literar întreprinde raiduri în disciplinele limitrofe, și chiar în altele, mai îndepărtate, pentru a-și întemeia principial judecățile critice de natură literară.

O carte compusă mai ales din „note și impresii", fie acestea chiar ale unui cărturar de cea mai înaltă clasă, nu poate avea, natural, o „arhitectură" ideală. E suficient a parcurge tabla de materii pentru a constata repartizarea disproporționată a spațiului acordat unor scriitori de aproximativ egală însemnătate și la fel de fecunzi, menționarea cu totul în treacăt a unora, încadrarea arbitrară a multora. Ochiul expert observă, implicit, inexistența „ritmului arhitectonic", a „concinității". Lipsește, banal spus, o periodizare fermă, care să divizeze materia „epică", ritmic, „muzical", și totodată (se înțelege de la sine) convingător, în cîteva mari „cînturi" sau, arhitectural vorbind, „corpuri". Distribuția textului *Istoriei* în cele vreo treizeci de compartimente cîte numără nu a fost operată după un același criteriu, criteriile sînt, din contră, multe și divergente. O primă diviziune se intitulează *Epoca veche* și are ca subtitluri indicația : *Secolele XVI-XVII* și specificarea : *Începuturile. Literatura de ev mediu întîrziat.* Diviziunea imediat următoare ar trebui, logic, să se cheme *Epoca modernă* sau *Epoca premodernă.* Nu se numește astfel, ci *Descoperirea Occidentului,* cu precizarea subtitulară : 1779-1826. *„Clasicii" întîrziați.* Înțelegem că e vorba de perioada Școlii ardelene și a primilor poeți moderni, perioadă ce poate fi socotită, în raport cu „evul mediu întîrziat", analoagă, la

scara noastră, Renașterii. Din titlu nu reiese însă că odată cu Văcărești și cu Budai-Deleanu începe o altă epocă, în care intervalul de timp fixat, de ajuns de arbitrar dealtfel, între datele menționate nu e decît o etapă. Străinul care ar citi neavizat sumarul cărții lui G. Călinescu s-ar putea întreba, și nu fără temei, unde începe și unde se încheie, de fapt, în istoria literaturii române, epoca zisă „modernă", care sînt hotarele dintre ea și epoca veche, de o parte, și acele ce o separă de perioada contemporană, de alta. Căci, după traversarea epocii vechi, literatura nu mai e prezentată pe „epoci". Secțiunii intitulate *Descoperirea Occidentului* îi urmează, succesiv : *Romanticii* (1827-1848), *Messianicii pozitivi* (1840-1848), *Antibonjuriștii* (1830-1848), *Întemeierea prozei* (1840), *Romanticii macabri și exotici* (1842-1859) și altele. Pe ce criteriu s-a efectuat această clasificare ? Oare „messianicii pozitivi" (Kogălniceanu, Bălcescu, Al. Russo) nu sînt și ei tot romantici ? Pe ce considerent, „messianicilor utopici" (I. Heliade Rădulescu, C. A. Rosetti) nu li s-a acordat, precum celor „pozitivi", un despărțămînt special, ci sînt tratați înăuntrul compartimentului rezervat (judecînd după titlu) tuturor romanticilor, dar în realitate ocupat doar de către ei, „utopicii", în devălmășie cu „damnații" și „cîntăreții ruinelor" (Cârlova, Gr. Alecsandrescu, A. Hrisoverghi ș.a.) ? Cu atît mai neîntemeiată apare separarea de „romantici" a „romanticilor macabri și exotici" (Bolintineanu, C. Stamati). Dar tot romantici sînt, în majoritate, și scriitorii încastrați sub titluri neutre : *Întemeierea prozei, Poezia măruntă, Poeți minori,* adică (între alții) C. Negruzzi, Cezar Bolliac, Ioan Catina, Andrei Mureșanu, Al. Sihleanu, Al. Depărățeanu, G. Crețeanu, G. Baronzi. Romantic (cu propensiuni clasice) este V. Alecsandri, care beneficiază, pe drept cuvînt, de o diviziune specială. Nu cumva titlul *Romanticii* acoperă, în intenție, toată materia despărțămintelor următoare celui afectat „clasicilor întîrziați" și „descoperitorilor Occidentului" în genere ? Nu, pentru că cel puțin un scriitor, Anton Pann, e, categoric, în afara oricărui tip de romantism, și pe deasupra nu există nici un indiciu că titlurile diviziunilor de după cea botezată *Romanticii 1827-1848. Cîntăreții ruinelor. Damnații. Messianicii utopici* ar fi doar subtitluri. În afară de aceasta, nici un semn nu apare pentru a delimita suprafețele ce ar putea fi comasate sub genericul *Romanticii.* M. Eminescu e, și el, romantic, separat însă de romanticii înfățișați

în precedentele secțiuni prin două alte despărțăminte, dintre care unul *(Proza și teatrul)* repartizat cîtorva autori (Odobescu, Filimon, I. Ghica ș.a.) în ale căror opere romantismul e concurat de realism sau cenzurat prin atitudini clasicizante. Cît privește datările, ele sînt de-a dreptul derutante, ca urmare a amestecului de criterii. Ca moment despărțitor între epoca modernă *(Descoperirea Occidentului)* și cea veche e dat anul 1779. De ce ? Probabil (ba chiar sigur), pentru că atunci a apărut primul text cu „caractere străbune" (latine) tipărit : *Carte de rogacioni pentru evlavia homului chrestin* a lui Samuil Micu. Dar această apariție marchează o dată în istoria limbii, nicidecum a literaturii, și dealtfel cartea nu e citată nicăiri ! Fără explicație e lăsat și un alt „moment" : 1932. Prin ce constituie acest an o dată în istoria literară ? s-au întrebat (insidios) unii recenzenți ai *Istoriei.* Nu încape îndoială că G. Călinescu a avut în vedere apariția *Vieții lui Mihai Eminescu.* Istoricul literar a încercat să concilieze principii de clasificare mult prea diferite : cronologic, artistico-atitudinal, pe genuri, pe structuri psihice, valoric. De aici caracterul atît de eteroclit — dar și pleonastic, în unele cazuri — al titlurilor și al subtitlurilor. Diviziunea intitulată *Messianicii pozitivi,* de exemplu, se subintitulează, adecvat, *Constituirea spiritului critic.* Următoarea, însă, *Antibonjuriștii,* ne revelă un mod atitudinal de altă natură, socială (strict socială), și nu culturală, avînd ca subtitlu : *Conservatorismul boiernașilor.* În delimitarea acestei diviziuni a acționat, așadar, alt criteriu decît în cele precedente : criteriul sociologic. Două compartimente, cel dăruit „întemeietorului prozei" (C. Negruzzi) și lui Anton Pann între alții, ambii umoriști, și cel în care au fost instalați „romanticii macabri și exotici", introducători ai „tehnicii versului muzical", grupează scriitorii în funcție de afinități artistice ; altele, însă adăpostesc „patrioți și unioniști", autori din „epoca domnitorului Cuza", din ambianța Junimii, din „epoca domnitorului Carol", indiferent de structurile lor artistice. O diviziune se numește *Poezia măruntă,* o alta : *Poeți minori,* ceea ce e cam același lucru. De ce n-au fost comasate ? Pentru că una include autori de „după 1840" (pînă cînd „după" ? !), iar cealaltă autori din perioada domniei lui Cuza. Vrînd să opereze nu numai o clasificare, dar, în același timp, și o periodizare, istoricul literar stabilește etape care interferă, se încalecă, se înghit, așează,

uneori, secvențele temporare arbitrar, inversînd ordinea derulării (momentul 1840 e pus după secvența „1830-1848" ; secvenței „1842-1859" îi urmează cea etichetată : „după 1840"), determină vag unele etape, apelînd la prepoziția „după". Și, totuși, o ordine, interioară, există ! Bazîndu-și clasificările și periodizările pe opere literare, fixînd „momentele" și etapele în funcție de datele apariției acestora, și nu în funcție de acțiunea revistelor și a curentelor, Călinescu procedează la un fel de reducție fenomenologică : nu caută să identifice notele efectiv romantice, clasice, realiste sau de alt tip din creația scriitorilor, și cu atît mai puțin să verifice ortodoxia estetică a diverselor curente ; intuind o sumă de particularități proprii cîtorva scriitori care s-au afirmat într-un același moment istoric, le aplică o etichetă, fără să se întrebe prea insistent dacă nu cumva ea se aplică și altora, anteriori sau de după ei, și destinează scriitorilor în cauză un anume loc în cuprinsul *Istoriei.* Privită dinăuntru, construcția istoricului literar apare logică în felul ei, rămînînd totuși, susceptibilă de a suporta anumite rectificări. Anton Pann e inclus abuziv într-o secțiune intitulată *Întemeierea prozei.* În genere, motivația așezării scriitorilor într-un compartiment sau altul apare, în destule cazuri, ca insuficientă, chiar adoptînd punctul de vedere metodologic propus de Călinescu însuși. Duiliu Zamfirescu e o prezență alogenă în cercul *Literatorului,* mediul său natural fiind cel de la Junimea. O stranie figură face A. Vlahuță între socialiști, cu care a polemizat vehement. Forțat a fost introdus Coșbuc în aceeași constelație cu Delavrancea și Brătescu-Voinești, prea diferiți dealtminteri, aceștia din urmă și unul de altul. Alături de B. Delavrancea (în constelația „dunărenilor") putea sta, în schimb, foarte bine Gala Galaction. Vasta secțiune acordată romancierilor găzduiește și prozatori care n-au scris romane sau, în orice caz, nu s-au ilustrat în roman : Al. O. Teodoreanu, Lucia Mantu, Gh. Brăescu, I. I. Mironescu, Aureliu Cornea. Dar cele mai deconcertante, mai năstrușnice încadrări sînt în secțiunile următoare. G. Topîrceanu, antimodernist înverșunat, e introdus în spațiul repartizat moderniștilor, împreună cu Otilia Cazimir, poetă de factură eivdent tradițională, și cu patriarhalul G. Bărgăuanu, în schimb simbolistul cu tendințe expresioniste B. Fundoianu și avangardistul Ilarie Voronca sînt prezentați ca „tradiționaliști", puși alături de Ion Pillat, Radu Gyr, D. Ciurezu, Teodor Murășanu ! Dacă cineva

crede că istoricul literar a procedat astfel din maliție, din dispreț pentru compartimentările pedante, se înșală. Citații ultramoderniști sînt puși în rîndurile tradiționaliștilor argumentat, și anume pe considerentul că „tradiționalismul" ar fi o variantă a modernismului. Ion Vinea, mai apropiat de tradiționalism decît Voronca, figurează în diviziunea *Dadaiști, suprarealiști. Hermetici.* Tot acolo au fost plasați, fără nici o rațiune, Emil Botta, Dragoș Vrânceanu, Ion Pogan, Mircea Pavelescu, Radu Boureanu și așa-zișii „suprarealiști bucovineni", care n-au nimic comun cu suprarealismul. Blaga este declarat „ortodoxist" și vîrît între Nichifor Crainic și Vasile Voiculescu. Cea mai eteroclită dintre diviziuni e, desigur, cea intitulată *Alte orientări* și segmentată în parcele avînd subtitluri ca acestea : *Istoriografia literară universitară, Proza documentară, Literatura feminină, Poezia profesiunilor, Tuberculoșii, Eseniniștii, Poeți moderați, Poeți tineri.* Asemenea categorisiri merg într-o culegere de eseuri sau într-o carte ca *Impresii asupra literaturii spaniole,* în care obiectul e privit dinadins din unghiuri cît mai deosebite, spre a i se releva diversitatea ; într-o istorie literară, oricît de „subiectivă", ele sînt nepotrivite. O *istorie* trebuie să fie... istorie, totuși. Dealtfel, în *Compendiu,* încadrările sînt ceva mai exacte și, în consecință, titulatura capitolelor — sobră, lapidară — mai adecvată. Strict literar privind lucrurile, valoarea cărții nu are de suferit de pe urma inadvertențelor, acestea constituind elemente (nedorite !) de autocaracterizare, părți constitutive ale unui document sufletesc, putînd apărea ca semne ale unei bravade juvenile față de greoaia „istoriografie literară universitară", ca particularități prin care scrierea dobîndește un aer exotic, însă criticul n-a urmărit, cu siguranță, obținerea unor asemenea efecte cu prețul denaturării facile a peisajului istoriei literare. Caracterul paradoxal al periodizărilor și clasificărilor nu exprimă o intenție literară, ci este consecința insuficientei preocupări de a considera faptele de creație istoric, de a le corela cu adevărat într-o „sinteză epică".

Pătrunzînd în interiorul edificiului, străbătîndu-i culoarele, intrînd în încăperi, băgăm de seamă, repede, că nici în ceea ce privește finisajul nu totul este în perfectă regulă, că unele dintre apartamente (și, mai ales, dependințele lor) sînt neterminate, că instalațiile nu funcționează, toate, ireproșabil. Autorul însuși a recunoscut, cu francheță, am spus-o, că lucra-

rea nu e perfectă. Ce anume i se poate reproșa, cu bună credință ? Căci, așa cum arată, simplificînd puțin, G. Călinescu, în *Compendiu* (p. VI), cartea „a fost violent atacată, cu obiecții în totul exterioare literaturii", însă „adevăratele vini n-au fost semnalate". Care sînt, dar, „adevăratele vini" ? La o cît de superficială răsfoire a cărții, cititorul observă că o seamă de autori — dintre cei de a doua mînă, firește — sînt tratați foarte expeditiv, unii menționați doar *pro forma*. O caracterizare vagă, irelevantă, urmată (sau nu) de un citat, și atît. Mulți nu meritau, dealtfel, mai mult, ba nici atîta măcar, putînd fi doar numiți, într-o înșiruire, fără nici un inconvenient de ordin științific. Unii sînt, totuși, prea înghesuiți, și în această situație se găsesc mai cu seamă scriitori din secolul XX. Numele lui N. Dunăreanu putea să apară în sumar, și nu să fie scufundat în anonimat, sub genericul *Alți scriitori*, de vreme ce beneficiază de paragrafe speciale, scurte, ce-i drept, însă nominalizate, Paul Bujor, N. Burlănescu-Alin, O. Carp, Ioan N. Roman, Ioan Paul. Între simboliști (și pseudosimboliști) își puteau găsi loc, alături de N. Budurescu, de Eugeniu Ștefănescu-Est, și alți poeți minori din cercul revistei *Viața nouă* (și nu numai de acolo), precum Șerban Bascovici, Eugeniu Sperantia, Barbu Solacolu, Const. T. Stoika, Alexandru Colorian, Vintilă Paraschivescu, Agatha Vasiliu-Bacovia, Alexandru Vițianu. Dintre „parnasieni" figurează în *Istorie* doar Mircea Demetriad, fiind omiși G. Orleanu, Al. Obedenaru, Al. Petroff. Alte cîteva nume a căror absență (sau prezență doar la *Bibliografie)* nu se justifică, în context, sînt V. A. Urechia, Ion Păun-Pincio, D. Th. Neculuță, Eugen Boureanul, A. Toma, A. Mândru, A. Dominic, B. Luca, Alexandrina Scurtu, Alice Soare, G. Magheru, Donar Munteanu, și, desigur, nu numai aceștia, abstracție făcînd de scriitorii needitați (însă activi în reviste : M. Beniuc în special) înainte de 1938, dată la care istoricul literar se cam oprește. Această observație n-ar sta în picioare, dacă *Istoria* ar fi omis în general numele obscure, veștejite, dacă nu ar menționa, bunăoară, pe Carol Scrob, A. Steuerman, Giordano, N. Burlănescu-Alin, P. Liciu, Ignotus, Const. Goran, Mircea Dem. Rădulescu, Vasile Militaru, Stejar Ionescu, Tudor Pop-Ulmanu, I. O. Suceveanu, C. Argintaru și numeroși alții. În afară însă de lacunele minore, ușor de trecut cu vederea, mai este, în *Istorie* și o lacună bătătoare la ochi și, pur și simplu, de necrezut. Lipsește Ion Codru-Drăgușanu ! Figurează

doar la *Bibliografie*. Drept compensație, în *Compendiu* i se acordă mai mult spațiu decît lui Ion Ghica. Puțin generos este istoricul literar cu confrații cei mai apropiați : cercetătorii și criticii literari, cărora le acordă viză de cetățenie literară cu mult mai greu decît poeților, prozatorilor și dramaturgilor, chiar fără har, iar celor admiși în *Istorie* (dacă nu sînt personalități cu totul proeminente) le limitează la minimum posibil spațiul vital. Pompiliu Eliade, N. I. Apostolescu, Sextil Pușcariu, D. Popovici figurează doar la *Bibliografie,* asemenea lui C. S. Fățeț, I. Scurtu, D. Tomescu, Ion Breazu, Ion Chinezu — nici acolo, Vladimir Streinu e prezentat ca poet, M. Sebastian doar ca prozator (cu menționarea foarte în treacăt a activității lor critice), lui M. Dragomirescu i se acordă numai o coloană, mai puțin decît lui D. Nanu, lui G. Bogdan-Duică — o jumătate. Omisiunile și comprimările acestea n-ar avea nimic anormal în ele dacă, pe de altă parte, Călinescu nu s-ar ocupa (fugitiv, nu-i vorbă, însă dîndu-le, totuși, unora, fotografiile) de eruditi ai altor domenii de preocupări (istorie, lingvistică, filozofie), ca, între alții, Al. Lambrior, Vasile Burlă, A. D. Xenopol, V. Conta, ba chiar și de intelectuali din afara sferei umanistice : Ioan Mire, Melic, N. Culianu, Pavel Paicu, sau P. P. Carp și Vasile Pogor, care n-au scris, propriu-zis, nimic. Sau dacă n-ar menționa fapte cu totul minore, absolut neglijabile, de natură efemer-publicistică, precum pretinsa „doctrină a miracolului", exemplificată doar cu două scrieri absolut obscure ale unor „gîndiriști" de al doilea și al treilea plan ! Un fapt pe care oricine foiletează *Istoria*, sau doar îi parcurge sumarul, îl înregistrează numaidecît e absența unui criteriu stabil al ordinii în care autorii (uneori și publicațiile) sînt tratați înăuntrul despărțămintelor. Succesiunea paragrafelor e determinată ba de anul nașterii autorilor, ba de genul lor preferat, ba de universurile operelor, ba de grupările în care scriitorii s-au afirmat. Drept urmare, pentru a găsi rațiunea învălmășirii într-o diviziune oarecare (cu subdiviziuni nemarcate prin titluri) a unor poeți, prozatori, critici, dramaturgi nu numai de inegală valoare, dar și de vîrste și structuri diferite, trebuie citit tot textul acelei diviziuni, inclusiv notele de la *Bibliografie,* unde sînt transportate, adesea, și puținele date biografice. Revistele sînt descrise, sumar, ba la începutul, ba înăuntrul, ba la sfîrșitul secțiunilor. În spațiul secțiunii *Tendința națională*, spre exemplu, capitolele (și paragrafele) se succed — fără nici un

liant — astfel : *Semănătorul. St. O. Iosif, O. Goga, N. Iorga, M. Sadoveanu, Emil Gârleanu, C. Sandu-Aldea, I. Agârbiceanu, Ioan Paul. Alți scriitori* [Vasile Pop, Ion Chiru-Nanov, Romulus Cioflec, Ioan Adam, N. Dunăreanu, M. I. Chiriţescu, Ion Ciocîrlan]. *Ilarie Chendi, Ion Popovici-Bănăţeanu. Umorul dialectal* [Victor Vlad-Delamarina, Dr. G. Gîrda, A. P. Bănuţ]. *Culturalitatea Bucovinei : Mihai Teliman, Em. Grigorovitza, Stamati-Ciurea.* Sub genericul *Îndrumări spre „clasicism"* avem, la început, articole despre cîţiva critici (de orientări diferite) : H. Sanielevici, S. Mehedinţi, Mihail Dragomirescu, Ion Trivale. Acestora le urmează prezentări de poeţi : D. Nanu, G. Tutoveanu, Corneliu Moldovanu, Cincinat Pavelescu. Un mic paragraf se intitulează *Epigramiştii* şi în el sînt consemnaţi I. Ionescu-Quintus şi Cridim (Cristea Dimitrescu). Mai logic era ca acesta să fi fost contopit cu paragraful rezervat lui Cincinat Pavelescu. În continuare sînt caracterizaţi Mihail Codreanu, Panait Cerna (de ce nu s-a început cu el, fiind cel mai tipic dintre clasicizanţi ? Probabil, din motive bio-, şi nu bibliografico-cronologice), Oreste, deci poeţi, apoi doi dramaturgi (Al. Davilla, G. Diamandy), în fine iarăşi cîţiva poeţi : G. Gregorian, Ioan Al. George, G. Murnu. Cercetînd textele mai atent, constatăm că o seamă de micromonografii sînt incomplete, unele neincluzînd biografii, sau acestea fiind sumare, altele trecînd sub tăcere producţiuni reprezentative sau revelatorii într-o privinţă oarecare ale scriitorilor în cauză. Fără biografii sînt destul de multe dintre capitole consacrate autorilor revelaţi după 1900 (I. Al. Brătescu-Voineşti, N. Iorga, M. Sadoveanu, Emil Gîrleanu, Ion Agârbiceanu, H. Sanielevici. M. Dragomirescu, Gala Galaction, Ion Minulescu, N. Davidescu, G. Bacovia, Victor Eftimiu, M. Sorbul, Rebreanu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu ş.a.), unele chiar fără nici o indicaţie biografică, nici măcar anexată bibliografiei. În schimb, unele capitole privitoare la autori din secolul trecut (C. Negri, C. A. Rosetti, M. Kogălniceanu ş.a.) sînt umplute în cea mai mare parte cu biografiile respectivilor. Vizibil lacunare în latura cealaltă, bibliografică, sînt, cu deosebire, o seamă de capitole privitoare tot la scriitori din secolul nostru. Lui N. Iorga, istoricul literar i-a făurit un portret indimenticabil, însă opera i-o analizează foarte sumar. După o succintă caracterizare a sintezelor de istorie politică, cu directă referire doar la *Istoria românilor,* el articulează cîteva observaţii asupra limitelor

receptivității critice a savantului, exemplificîndu-le cu judecăți din *Istoria literaturii românești contemporane*, apoi trece la *Oameni cari au fost*. Nimic despre masivele tomuri de istorie literară anterioare cărții citate, nimic despre *O viață de om*, despre notele de drum, despre poezii și piesele de teatru, despre studiile de critică literară din tinerețe. Dintre cele aproape o sută de cărți publicate de I. Agârbiceanu pînă în 1938 sînt menționate doar vreo șapte. Blaga e urmărit doar pînă la *Lauda somnului* și *Meșterul Manole*. Prozatoarei Henriette Yvone Stahl nu-i este analizată cartea cea mai solidă : *Voica*. Din Victor Papilian, criticul dovedește a fi citit suficient pentru a putea da o caracterizare întemeiată, însă a citit mult prea în grabă. Așa se explică afirmația că romanul ortodoxist *În credința celor șapte sfeșnice* i-ar „ridiculiza pe ortodoxii din Ardeal". Ea e atît de stranie încît însuși emițătorul, nefiind sigur de temeinicia ei, o formulează astfel (diplomatic, în intenție, în realitate, stîngaci) : „Impresia este, chiar dacă adevărul ar fi altul, că..." etc. Intenția lui Călinescu de a da o nouă versiune *Istoriei* pare să fi fost determinată prioritar de ceea ce am putea numi „horror vacui", de dorința de a face să dispară pe cît posibil lacunele de ordin informativ. Dovadă stau monografiile și micromonografiile bine puse la punct, pe care le-a scris după apariția cărții. Unele dintre acestea, publicate postum *(I. Eliade Rădulescu, Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu, Al. Odobescu, Iordache Golescu. Naum Rîmniceanu* ș.a.), reunite, cu excepția primelor două, trase în broșuri separate, în volumele *Studii și comunicări* și *Studii și cercetări de istorie literară*, par a fi chiar capitole din cea de a doua ediție, inedită, a *Istoriei literaturii române*. O mică ciudățenie, contiguă celorlalte, semnalate, a cărții în discuție o constituie neconcordanța, în toate cazurile, între mărimea spațiului acordat unui autor și judecata de valoare asupra lui. O concordanță perfectă nici nu poate dealtfel exista, din principiu, dat fiind că e posibil ca un scriitor de însemnătate medie să aibă o operă incomparabil mai vastă decît unul excepțional, însă lungimea articolului călinescian nu-i în funcție întotdeauna nici de cantitatea de literatură înregistrată. Negînd unor autori (N. Nicoleanu, Samson Bodnărescu, D. Petrino, Anton Naum, între alții) orice (sau aproape orice) merit literar, considerîndu-i, de fapt, inexistenți, altora (A. Vlahuță, M. Codreanu) desființîndu-le aproape toate scrierile, criticul le rezervă, totuși, mult mai larg

spațiu decît unora dintre acei pe care, fugitiv, îi menționează cu simpatie, sau măcar neutru (Sofia Nădejde, Ion Popovici-Bănățeanu, Victor Vlad-Delamarina, A. P. Bănuț, Ioan Al. George, Constanța Marino-Moscu, M. Săulescu, V. Al. Jean, G. Ranetti), cu toate că unii dintre aceștia din urmă n-au publicat mai puțin decît ceilalți. Mai mult ca sigur, Călinescu n-a stabilit dinainte, cu precizie, cît spațiu se cuvine fiecărui scriitor, nu și-a măsurat articolele cu mereu aceeași unitate de măsură : valoarea sau însemnătatea scriitorului, și, chiar independent de o asemenea contabilitate, nu și-a făcut prea mari scrupule în ceea ce privește exacta evaluare a meritelor scriitoricești, ierarhizarea judicioasă a valorilor. Unui ochi vigilent nu-i scapă disparitatea existentă uneori nu numai între mărimea spațiului destinat unui autor și aprecierile ce-i sînt acordate, dar și între calificativele puse pe parcurs, în cîte un capitol, și judecata de valoare finală. Criticul găsește, bunăoară, că anumite situații din al patrulea volum al ciclului *În preajma revoluției* „sînt o dovadă (...) de geniu dramatic". Despre Rebreanu scrie, în concluzie, că are doar „aproape geniu", și numai „în producerea gloatelor și exponenților ei". Și, totuși, concluzia observațiilor asupra romanului lui Stere este că acesta e „o eroare", în totalitate, și că, prin urmare, „comparația cu *Răscoala* lui Liviu Rebreanu nu poate fi concepută din nici un punct de vedere". Prozei lui I. A. Brătescu-Voinești, criticul îi descoperă maladii mortale. Oamenii din cuprinsul ei sînt „mai puțin decît niște inadaptabili, niște ființe infirme, mai totdeauna alienate, fără interes pentru fondul nostru de cunoaștere, fiind de la început știut că un rău conformat mental nu-i (...) reprezentativ pentru umanitate". Cu toate acestea, Brătescu-Voinești „ocupă în literatura română un loc remarcabil". După toate indiciile, ambiția criticului a fost, și în *Istorie,* nu atît de a-și instrui cititorii cît de a le oferi o lectură antrenantă și mai mult formativă decît informativă. Nu încape însă dubiu că disproporțiile, lacunele, inadvertențele, contrazicerile, inconsecvențele se datorează în cea mai mare parte, dacă nu în total, ritmului în care cartea a fost scrisă. Ținînd să o termine și să o dea la tipar cît mai repede posibil, autorul n-a putut să-și acorde acei „ani de studii" în plus, de care ar fi avut trebuință pentru „consolidarea *Istoriei.* El mai lucra, după cum rezultă din corespondență *(op. cit.,* p. 141-157 passim), la unele capitole, în timp ce altele se

tipăreau. De aici și felurite mici scăpări, erori, formulări stîngace : cusururi minore, evident, neglijabile, atît de fără efect asupra textului în care apar încît ar fi o meschinărie a le semnala în alt scop decît acela de a explica prin ele neajunsurile mai grave. Abstracție făcînd de cîteva curioase mici inadvertențe semantice și gramaticale, precum folosirea cuvîntului „diurn" cu sensul, mai larg, de „cotidian" [23], omisiunea formei scurte a pronumelui personal, la persoana a treia, și, corelativ, formarea complementului direct mereu cu prepoziția „pe" („David Creangă veni și luă pe băiat"), întrebuințarea în mod arbitrar a pronumelor de întărire („Ei însăși manifestau un mare impuls de a evada"), ca și de unele ticuri verbale (îndeosebi sintagma : „a se pune din punct de vedere" și varianta ei : „a se așeza din punct de vedere"), care sînt frecvente pe toată suprafața operei lui Călinescu, dăm, în *Istorie*, de diverși paraziți pe care o corectură atentă i-ar fi extirpat lesne. S-ar putea ca unii să fie rodul nedorit al colaborării zețarului, involuntară ; alții însă învederează fără echivoc momente de oboseală a memoriei și atenției criticului chiar în timpul redactării. Fapt e că, indiferent de origine, paraziții au ajuns pînă la cititor. Vom extrage cîțiva, pe categorii. Confuzii de nume și titluri, mai întîi. Krîlov apare, într-un loc, metamorfozat în Cîrlova (p. 521). Mara, eroina romanului omonim al lui Slavici, e, în capitolul despre Rebreanu, confundată cu fiica ei, Persida (p. 647), *Grigore* Stolnicu, personajul romanului *Simfonia fantastică* de Cezar Petrescu devine Simion Stolnicu (p. 684), Popa Tanda, rebotezat, ia numele de Popa Duhu (p. 687), poeziei *Aci sosi pe vremuri* a lui Ion Pillat i se spune, într-un loc, *Azi și pe vremuri* (p. 784). Inexactități, afirmații neverificate : fata din *Cîntecul fusului*, în ai cărei ochi roșinați „se uită toți oamenii din sat", nu e deloc „cuprinsă de *întîile* semne ale iubirii" p. 421). Pirgu nu e unul dintre cei trei „crai" mateini, ci călăuza lor diabolică (p. 814). „Ion Barbu, inspirîndu-se din Mateiu I. Caragiale, a văzut mai cu seamă acest balcanism" (p. 815). Ion Barbu nu putea să se inspire din Mateiu I. Caragiale, deoarece singura lui scriere „balcanică", romanul *Craii de Curtea-Veche*, a început să apară în *Gîndirea* în 1926, cînd ciclul balcanic barbian *(Isarlîk)* era încheiat, și apăruse (din 1922 începînd), întreg, în periodice. Dedicația la *Domnișoara Huss* („...Prea tulburatei Pena Corcodușa") e ulterioară ; ea apare doar în volumul *Joc*

secund (1930). „Capitolul despre învierea morților (din *Cimitirul Buna-Vestire* — n.n.) pare a fi inspirat din cazul de la Maglavit" (p. 735). În realitate, acel text fusese scris cu mult înainte, văzînd lumina, independent, încă în 1928, în *Adevărul literar și artistic*. „Moșneagul aprinde biserica popei", în *Tulburarea apelor* (p. 796). Nu ; moșneagul ia asupra-și, ca Isus, păcatul altcuiva. Nona e autoarea (sau, în orice caz, inspiratoarea) incendiului. „Daria se spînzură" (p. 797). De fapt, se împușcă. Alte felurite inadvertențe de acest gen au fost semnalate de către recenzenți și comentatori, la apariția *Istoriei*, și mai tîrziu. Licențe gramaticale, improprietăți, prețiozități : „...tipăriri *a* unor texte religioase (p. 12) ; „...crestele strînse una într-alta *a unor munți*" (p. 536). „*Singurătate* este *o replică a temei* lui Eminescu" (p. 619) ; „Simbolistă *e* nostalgia de ținuturi misterioase, spleenul" (p. 496) ; „Dacă în lumea rurală se *poate* trata dușmăniile..." (p. 671) ; „Hrisant *este* omorît pe cînd *trecea* cu trăsura..." ; „Nu se poate închipui o *mai perfectă* sinteză..." (p. 205) ; „nuvelistica lui M. Sadoveanu (...), din ce în ce *mai desăvîrșită*..." (p. 547) ; „*Oricît de perfecte* ar fi aceste compuneri..." (p. 774) ; „...această poezie, *atît de perfectă*..." (p. 775) „Mircea Eliade este *cea mai integrală* (...) întrupare a gidismului" (p. 870). „O rasă (...) e *cu atît mai perfectă* cu cît..." (p. 886) ; „*Nivelul* de la care pleacă experiența lor e mai *bogată* și deci mai *utilă*... (p. 657) ; „*Multitudinea* (=mulțimea — n.n.) primește opera de fenomenalitate..." (p. 65) ; „Ca operă de divulgare (=vulgarizare), versificația lui Aaron..." (p. 77) ; „criza *confesională* (=confesivă — n.n.) a Albei" (p. 681) ; „...nuditatea *confesională* (=confesivă — n.n.) a poeziei eminesciene" ; „trenul (=stilul — n.n.) de viață" (p. 304) ; „...*obrazuri* verbale din Blaga" (p. 869) ; „Rafael, Tițian, toți îl trăgeau de *pulpana ochilor*..." (p. 304). Repetiții verbale și formulări pleonastice : „Ele *premerg* unei poezii (...) ce *merge*..." (p. 57) ; „...Citea scriitori și poeți..." (p. 496). „În aceste inofensive teribilități trebuie să se *vadă* mai ales inaptitudinea de a *vedea* realitatea" (p. 669) ; „Lipsește *adîncimea* unui sens mai *adînc*" (p. 700) ; „E un fel de basm parabolic, scris în bună limbă română *și* cam obscur în simboluri *și* cu siguranță ecou îndepărtat *și* abundent al operei lui Oscar Wilde" (p. 773) ; „Lirica lui Dragoș Vrânceanu (...) este în același mod al *creionului aventuros*..." (p. 818) ; la Andrei Tudor găsim tot „*creionări aventuroase*" (p. 818) ;

„*Destrămare* de Alexandru Mironescu este (...) un volum de agreabile amintiri de copilărie, scrise *cu ușurință* și spirit" (p. 843) ; „*cu ușurință*" este schițată acțiunea romanului *Nuntă cu bucluc* de Ion Iovescu (p. 845) ; *Zile de lazaret* de C. Banea cuprinde amintiri de război, „scrise *cu ușurință*" (p. 846). Și romanele lui B. Iordan sînt „scrise *cu ușurință*". Prozatorul are „*ușurință* de redactare" (p. 846). Rime nedorite : „noțiune de creațiune" (p. 702) ; „o intelectualitate ce încîntă mințile delicate" ; „observațiile sale sînt toate pătrunzătoare, nu implică din păcate și o judecată de valoare" (p. 829). În fine, fraze construite neglijent, chinuit sau chiar de-a dreptul incoerent : „Depărățeanu are faima unui poet ridicul prin neologismele lui, ale cărui poezii merită a fi citite..." (p. 290) ; „...în ebrietate însăși, aristocratul păstrează sentimentul valorii lui" (p. 680) ; „Rim e căsătorit cu buna Lina, care Lină însă..." (p. 656) ; „...autorul aduce pe rînd pe mai toate personajele"... (p. 659) ; „Plebeu de origine, (...) el sufere *de* (=din cauza — n.n.) incapacitatea Ioanei (...) de a avea încredere în el" (p. 663) ; „Andi o iubește, cu toate că ea fumează, supărîndu-l în somn cu mirosul înnecăcios al fumului de tutun, dar al cărei spirit critic îl irită..." (p. 671) ; „Gib I. Mihăescu era un puternic dialectician cazuistic și dacă l-am numi un analist, el nu e decît un analizator al noțiunilor de sentimente..." (p. 681) ; „...reproducînd documente în chiar narațiune..." (p. 723) ; E de sperat că nimeni nu va susține că incorectitudinile, inadvertențele, scăpările din *Istorie* sînt voite, că ele ar fi un truc literar de tipul „autenticității" gidiene. Iarăși nimeni nu le va mai atribui ca pe vremuri, cine știe ce gravitate. Este vorba de stigmate benigne, aproape inobservabile, cele mai multe, de soiul acelora de care nici o lucrare nu e scutită, mult mai rare, dealtminteri, și mai puțin izbitoare, decît cele cu care e stropit scrisul altor învățați (Hasdeu, Xenopol, Iorga, G. Bogdan-Duică). Scriind într-un tempo amețitor, cine ar putea să evite orice moment de neatenție ? „Quandoque bonus dormitat Homerus" ! Nu numai imperfecțiile mărunte, dar și alte scăderi ale scrisului călinescian din deceniul al patrulea se datoresc, în bună parte, fără îndoială, debitului ieșit din comun al producției scriitorului, impacienței sale de a realiza totul deodată. Spiritul lui Călinescu era în clocot și avalanșa de idei ce se cereau formulate nu permitea cîntărirea prea riguroasă a fiecărei aserțiuni, sistematizarea ireproșabilă a

materialului, finisarea meticuloasă. Criticul arunca, probabil, ideile pe hîrtie cum îi veneau în iureşul „inspiraţiei", ca altădată Eminescu (şi ca, dintre contemporanii săi, N. Iorga, Camil Petrescu, Mircea Eliade), şi ceea ce el scrie despre modul eminescian juvenil de a elabora i se aplică negreşit, pînă la un punct, şi lui însuşi. Aşa cum textele eminesciene lirice „incorecte", compun fiecare cîte o „stenogramă a momentului poetic", articolul călinescian e o stenogramă a momentului critic. Cu timpul, asemenea marelui poet (şi asemenea lui Mircea Eliade), Călinescu se va disciplina şi se va „academiza" chiar. Romantismul său funciar va arbora o ţinută clasicizantă.

Oricîte imperfecţiuni i s-ar găsi, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* rămîne deocamdată — abstracţie făcînd de calităţile ei literare — cea mai izbutită istorie ghidată de criteriul estetic a întregii literaturi naţionale. Monumentala lucrare în mai multe volume a lui N. Iorga e o istorie a culturii, a mişcărilor generale de idei, şi prea puţin a creaţiei propriu-zis literare. Ea este mai mult o *istorie* decît o istorie *literară*. Cartea lui G. Călinescu, dimpotrivă, este „istorie" doar parţial, însă e, în toată puterea cuvîntului, istorie a *literaturii*. O cercetare critică, un studiu de critică literară, care legitimează *estetic* locul ierarhic acordat scriitorilor în panteonul literelor. Stabilind valoarea personalităţilor în funcţie nu atît (ba, uneori, chiar deloc) de calitatea artistică a scrisului fiecăreia cît în funcţie de rolul cultural, de eficacitatea acţiunii în serviciul culturii naţionale, Iorga acordă, în *Istoria* sa, spaţiu larg făuritorilor „literaturii" vechi : mitropoliţilor cărturari, cronicarilor, apoi corifeilor Şcolii ardelene (lui Samuil Micu mai mult decît lui Budai-Deleanu), în continuare lui Gheorghe Lazăr, Gh. Asachi (ca factor cultural), Gh. Bariţ, Timotei Cipariu şi altor „luminători". „Epocile" în care N. Iorga împărţea trecutul „literar" sînt delimitate prin nume nu ale unor scriitori (sau nu ale acelora care au fost doar creatori de literatură şi nimic altceva), ci ale unor spirite (într-un fel sau altul) directoare. Avem, astfel *Epoca lui Cantemir, Epoca lui Chesarie de Râmnic, Epoca lui Petru Maior*. Doctrinarul naţionalismului democratic nu studiază literatura în sine, în specificitatea ei. Literatura prezintă, pentru el, interes doar

ca parte constitutivă a culturii, şi *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea* se şi subintitulează *În legătură cu dezvoltarea culturală a neamului.* Ovid Densusianu, în schimb, examinează *Literatura română modernă* din punct de vedere estetic. Însă el nu e foarte consecvent cu propriul criteriu. Scriind o carte de uz didactic, curs universitar (juvenil) la origine, Densusianu prezintă scriitorii complet, adică nu numai ca scriitori, şi, cum unii, a căror producţie strict literară n-o apreciază, s-au ilustrat prin alt fel de lucrări, istoricul literar se vede constrîns a le acorda spaţiu întins, nemeritat tocmai din punctul său de vedere. Cazul tipic este Conachi. Aproape nimic din poezia lui nu obţine adeziunea criticului. Tot ce a scris Costache Conachi — apreciază Densusianu — e „mai mult un jurnal intim versificat". Modul său liric nu constituie „o revelaţie, mărturia unei sensibilităţi deosebite" (ed. IV, 1943, p. 162), el emană dintr-o „pasiune epidermică" (*id.*, 163). Dacă beneficiază, totuşi, de atenţie din partea cercetătorului, faptul se explică prin aceea că „lîngă cîntece uşoare, lîngă nimicuri sentimentale, cu cîte un rar intermezzo ca un ecou de simţire adîncă, dînsul a aşezat cîteva păreri de meditaţie serioasă, cîteva gînduri pornite din dorul de a ajuta la îndreptarea vieţii noastre, la buna orientare a sufletelor" (*ibid.*, 172). G. Călinescu separă literarul de cultural, tranşant. El nu introduce un autor, indiferent de meritele lui pe alte tărîmuri, în *Istoria literaturii,* decît dacă a scris şi literatură de imaginaţie sau dacă, după aprecierea sa, scrierile de altă natură posedă însuşiri literare. „Culturalii" (cu excepţia junimiştilor) sînt cel mult menţionaţi. În *Istoria* lui G. Călinescu nu vom găsi, bunăoară, ca în cartea lui Densusianu, capitole despre Micu, Şincai şi Maior. Fără a nega cîtuşi de puţin „strălucita contribuţie" a acestor „mari pionieri" la redeşteptarea conştiinţei naţionale, Călinescu îşi previne cititorii, în prefaţă, răspicat: „...noi ne ocupăm aici numai cu conştiinţa estetică". Această disociere a sferelor trebuia operată; ea se înscria în categoria demersurilor impuse de logica elementară, de rigorile bunului simţ; şi, totuşi, în contextul istoriografiei literare, şi mai cu seamă în conjunctura momentului istoric al apariţiei cărţii, ea a apărut ca un act temerar şi chiar de-a dreptul provocator. „Culturalii" nu-i iertaseră o asemenea cutezanţă nici lui Lovinescu, a cărui

Istorie, avînd ca obiect perioada contemporană, perioadă în care despărțirea literaturii propriu-zise de istorie, filozofie, lingvistică era un fapt de mult împlinit, nu făcuse decît să înregistreze o realitate obiectivă ; cum ar fi putut să i-o ierte unui critic cu un cazier încă și mai încărcat, din punctul lor de vedere, profanatorului, vorba vine, al memoriei lui Eminescu și care îndrăznea să detașeze literarul de cultural pe tot traiectul parcurs de creația spirituală românească ? ! Dreptatea era însă, irevocabil, de partea lui E. Lovinescu și G. Călinescu. Pentru a dovedi puterea de creație *literară* a poporului român nu era alt mijloc decît segregarea literaturii de celelalte forme ale culturii, cu care coexista simbiotic. Aceasta nu implica, principial, trecerea sub tăcere a faptelor neliterare de creație, și Călinescu nu practică un asemenea boicot ; presupunea doar stabilirea, în fine, în domeniul literelor, a unei ierarhii motivate estetic. A spune despre Șincai că nu e un scriitor, rămînînd, totuși, o mare personalitate, însă în altă sferă, nu înseamnă a-l denigra. Ofensează oare istoricii gîndirii filozofice românești memoria, să zicem, a lui Alecsandri, nerezervîndu-i capitol în antologii sau sinteze ? Mai curînd procedarea inversă compromite scopul urmărit. Introducînd în istoria literară istorici, geografi, filozofi, filologi, în istoria filozofiei, a lingvisticii sau a științei istorice — literați, se oferă temei bănuielii că nici literatura, nici diversele discipline n-au avut prea mulți slujitori autentici, fiind reprezentate de diletanți. E un mod de automistificație. Propunîndu-și să compună o carte care „să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură" *(Prefață),* Călinescu n-o putea face decît demonstrînd că autorii de care se ocupă există *ca scriitori.* Izolînd literarul de cultural, el și-a asumat implicit sarcina de a *justifica estetic* includerea în *Istorie* a fiecărei personalități. În loc de a spune, cu Densusianu, că un poet sau altul e fără valoare literară, dar nu poate fi, totuși, ignorat, întrucît lucrările lui extraliterare sînt remarcabile, G. Călinescu citește în așa chip scriitorii din epocile nediferențiate estetic ale literaturii noastre încît ajunge să descopere frumuseți artistice (desigur, fragmentare) acolo unde alți cercetători văzuseră doar frivolitate sau platitudine. Grație estimărilor sale, judicioase, o seamă de autori prețuiți mai mult (dacă nu exclusiv) pentru activitățile lor de alt ordin decît cel literar și-au dobîndit locul meritat în panteonul propriu-zis al literelor și au fost puși,

practic, în circulație. Ei nu mai sînt doar citați, ci și, efectiv, citiți. Opere menționate, în manuale, doar în cuprinsul biografiei autorilor au devenit obiect de analiză. Lui Călinescu îi datorăm, mai mult decît oricărui alt critic, aprecierea la dreapta valoare (artistică) a cronicarilor munteni, a *Istoriei ieroglifice*, a *Țiganiadei*, a *Însemnării* lui Dinicu Golescu, a poeziilor lui Conachi, Iancu Văcărescu, Barbu Paris Mumuleanu, I. Heliade Rădulescu (din care se reținea doar *Sburătorul)*, a literaturii lui Asachi (versuri și proză), a liricii lui Boliac, Sihleanu, Depărățeanu, a memorialisticii lui G. Sion, a romanului *Mara*, a prozei lui D. Anghel. Călinescu a dovedit rezistența, parțială, la o lectură estetică și a versurilor, considerate îndeobște ca fiind de interes doar documentar, ale lui Ienăchiță și mai ales Alecu și Nicolae Văcărescu, precum și ale unor poeți minori dați cu totul uitării, necitați în nici un manual, ca Matei Milu, comisul Vasile Pogor, Nicolae Dimache, Vasile Fabian Bob, pitarul Hristache, A. Hrisoverghi, Daniil Scavinschi și chiar Vasile Aaron și Ioan Barac, prezenți în sinteza lui Densusianu, însă declarați „simpli versificatori" (p. 109). Desigur, evaluările călinesciene nu sînt toate indiscutabile. A compara pe Costache Stamati, valoric, fie și numai „în cîteva puncte", cu Eminescu este excesiv. Pe Cezar Boliac, criticul îl declară „scriitor cu totul remarcabil", și își demonstrează convingător aserțiunea, trecînd însă total cu vederea versurile nereușite, în timp ce lui Bolintineanu îi denunță neîndurător toate metehnele, nu mai grave decît ale autorului *Silei*. Subestimați întrucîtva sînt Cîrlova, Baronzi, Radu Ionescu, iar dintre contemporani, Mateiu I. Caragiale, Blaga, Victor Papilian, aceștia chiar nedreptățiți (primul, mai ales) într-o anumită măsură. Injustiții se pot, dealtfel, semnala mai multe, în paginile consacrate literaturii secolului al douăzecilea, celei create în deceniul al patrulea în special. Vădit nedrept, sau, în orice caz, mult prea aspru este, bunăoară, criticul cu literatura lui Mircea Eliade, Dan Botta, Mihail Sebastian, Dan Petrașincu, Mihai Șerban, Ion Biberi, Lucia Demetrius. Prevăzînd, cu siguranță, dezacordul cititorilor, Călinescu îi avertizează, în prefață, că *Istoria* „are pretenția de a da judecăți stabile" doar „pînă la un anume punct", că „partea despre contimporani de ultime generații trebuie socotită ca un tablou". Incontestabilă, ba chiar decisivă, a fost contribuția autorului *Istoriei literaturii române....*, la defini-

tiva impunere în conștiința publică, pe treptele cele mai de sus ale scării de valori, a marilor scriitori contestați : a lui Macedonski, Arghezi, Camil Petrescu, precum și a lui Al. Philippide. Alți critici (Lovinescu, Vianu, M. Sebastian, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu) n-au contribuit mai puțin substanțial la obținerea biruinței în lupta ce s-a dat în jurul numelor citate, dar consemnarea lor la loc de frunte într-o „istorie" monumentală, oricît de neoficială, ba chiar rebelă, echivala cu o consacrare. Generațiile intelectuale tinere s-au „îmbrăcat", cum s-ar zice, sacerdotal, întru Macedonski, Arghezi, Barbu, Camil Petrescu, în sanctuarul călinescian. Hotărîtoare a fost participarea lui Călinescu la acțiunea, începută de către E. Lovinescu, de răsturnare a soclurilor prea mari pe care entuziasmul nefondat al unei anumite critici și gustul needucat al marelui public așezase busturile unor autori precum Al. Vlahuță, Panait Cerna, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu. Criticul exagerează, fără îndoială, în sens invers, declarînd caduce aproape toate scrierile acestora (și nu procedează leal, punînd tonuri pamfletare în caracterizări ; v. cap. *Cezar Petrescu),* însă pentru neutralizarea discursurilor excesiv encomiastice e necesară diatriba. Privind judecățile de valoare călinesciene de sus, constatăm că în mare, ele exprimă ierarhia obiectivă a valorilor artistice, a acelor create pînă prin 1930 mai ales, că, în orice caz, critica actuală și le-a însușit, nu, firește, fără unele rectificări. Unii dintre criticii formați după 1944 prețuiesc, spre deosebire de G. Călinescu, opera lui Blaga, alții pe a lui Barbu, mai mult decît opera lui Arghezi, mulți atribuie lui Bacovia, lui Gib I. Mihăescu, lui Anton Holban și mai cu seamă lui Mateiu I. Caragiale o mai mare valoare decît cea recunoscută de Călinescu, însă toți consideră scriitori de prim plan ai secolului nostru pe Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Pillat, Philippide, Sadoveanu, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mateiu I. Caragiale, Gib Mihăescu, Anton Holban, Mircea Eliade ș.a. adică pe aproape toți acei cărora G. Călinescu le discută operele (fie și atribuindu-le defecte capitale) pe spații vaste. Pentru o seamă de critici din generațiile mai noi, *Istoria* călinesciană e, din toate punctele de vedere, o adevărată *Biblie,* și e foarte probabil că diagrama valorilor literare românești întocmită în paginile ei are să ră-

mînă, în lineamentele esențiale, definitivă. Se vor opera, și se operează de pe acum, deplasări dintr-un punct în altul ale unor opere sau personalități, însă, cu puține excepții, în marginile acelorași parametri. Stamati, Baronzi, Vlahuță, Cerna, Cezar Petrescu, Dan Botta n-au să rămînă, probabil, exact pe locul în care i-a fixat Călinescu, dar nici nu vor fi înălțați cu mult mai sus sau coborîți cu mult mai jos. Victor Papilian va fi, cu siguranță, recunoscut ca fiind egal cu Gib Mihăescu, Mateiu Caragiale e de pe acum unanim considerat un astru de întîia mărime, dar o istorie critică a literaturii române în care C. Stamati să fie situat, valoric, sub Hrisoverghi, Baronzi deasupra lui Alecsandri (sau chiar Bolintineanu), Cerna alături de Goga, Cezar Petrescu alături de Camil Petrescu, Dan Botta mai sus sau doar alături de fratele său Emil Botta e greu de imaginat.

Propunînd o scară de valori de natură a contraria (și chiar scandaliza) pe mulți, inclusiv anumite spirite academice, refractare expresiei îndrăznețe, moderne, G. Călinescu se înrola, vrînd-nevrînd, alături de E. Lovinescu și de aliații săi mai tineri, ce militau pentru orientarea gîndirii estetice românești în spirit modern. În linia acțiunii lovinesciene de „revizuire" a unor păreri nefondate, întreținute de manualele școlare și de inerția judecăților superficiale, simplificatoare, devenite locuri comune, se înscria *Istoria* sa și prin rectificările aduse opiniilor curente asupra caracterelor unor opere sau ale spiritului unor scriitori. Criticul „revizuiește", spre exemplu, credința atît de adînc înrădăcinată că limba scriitorilor ar fi „frumoasă" (sau „urîtă") în sine. Limba lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Arghezi, demonstrează el, posedă valoare ca instrument expresiv, și nu ca o componentă autonomă, ca un înveliș al creației, detașabil. Pe o „revizuire" se întemeiază întregul eșafodaj interpretativ din capitolul *Alexandru Macedonski*. „Credința unanimă — constată istoricul literar — acceptată în cele din urmă și de poet, este că Macedonski a suferit ca scriitor disprețul și persecutarea din cauza atitudinii lui față de Eminescu, că a rămas un ignorat." Constatării îi urmează, prompt, negația, formulată, ca aproape întotdeauna, asertoric : „Fundamentală eroare ! Niciodată Macedonski nu s-a simțit diminuat de gloria lui Eminescu, fiindcă el s-a

crezut mereu marele poet român. Și nici n-a fost necunoscut. El simțea nevoia să cultive plăcerea de a se simți persecutat și a cultivat-o în chip savant." Toată poezia macedonskiană, e de părere Călinescu, izvorăște dintr-un sentiment al frustrării, convertit într-un orgoliu superb, imperial, într-o mîndrie de geniu exilat de bună voie în sfere extramundane : „...poetul cade într-un iluzionism susținut doctrinar și în care numai superficialii au putut vedea cabotinism. De vreme ce realitatea se refuză posesiei noastre, să întoarcem spatele realității. De fapt, real nu e obiectul, real este subiectul. Bătrînețea, moartea sînt «minciuni». Adevărate sînt numai visurile noastre." Obiectul multora dintre „revizuirile" călinesciene privind autori de după 1900 îl fac judecățile lui... Lovinescu. S-ar putea chiar spune, fără o prea mare doză de exagerare, că de la pagina 531 începînd, *Istoria literaturii române* devine o replică polemică la *Istoria literaturii române contemporane,* așa cum aceasta din urmă este, în bună parte, gîndită în opoziție cu doctrina estetică a lui Mihail Dragomirescu, și cu aplicațiile ei la creația contemporană. În mai multe rînduri, Călinescu respinge sau amendează aserțiunile lovinesciene explicit : „Poezia lui G. Bacovia a fost socotită, în chip curios, ca lipsită de orice artificiu poetic, ca o poezie simplă, fără meșteșug (E. Lovinescu, A. Maniu). Și tocmai artificiul te izbește și-i formează în definitiv valoarea." Romanul *Nuntă cu bucluc* al lui Ion Iovescu („operă de lexicograf, nu de scriitor") „n-ar fi meritat o atenție deosebită, dacă E. Lovinescu n-ar fi văzut în Ion Iovescu un nou Creangă". „E foarte probabil că *Păcatul,* drama în trei acte a Lucreției Petrescu ar fi trecut neobservată, (....) dacă nu s-ar fi întîmplat să trezească entuziasmul lui I. Al. Brătescu-Voinești (...) Intimidat, E. Lovinescu (...) admite că «simțul evocator al trecutului... și simțul teatral sînt neîndoioase». În realitate, evoluția ulterioară a dovedit că autoarea n-are nici un fel de personalitate artistică." Vasile Pârvan „era însuși impresionant și nu printr-un fenomen de contagiune isterică (cum afirmă E. Lovinescu) se exprimă rodnica lui înrîurire orală". Alteori, aprecierile și interpretările lui Lovinescu sînt infirmate fără a se da numele criticului, recurgîndu-se la formulări cu adresă impersonală, la pronume nehotărîte : „Opera lui Calistrat Hogaș nu e citită și în jurul ei plutește o adevărată legendă (...)

Cutare critic *, care-i descopere note homerice, îl socotește «un fenomen izolat». Nimic, în fond, mai specific și, în acest înțeles, mai banal românesc decît literatura lui Hogaș." „Explicația ce *s-a dat* (popularității versurilor minulesciene — n.n.) este că, numai întîmplător și uneori aparent simbolistă, poezia lui Minulescu este declamatorie, elocventă și de o sonoritate de fanfară (...) Totuși, sonoritatea exterioară nu împiedică vagul simbolist." „Gh. Brăescu a fost pus de *unii* alături de Caragiale, ceea ce este o simțitoare exagerare." Pe sine însuși, G. Călinescu se revizuiește, de regulă, tacit, și într-un capitol anterior am dat cîteva exemple de modificare, în *Istorie*, a judecăților din cronici. Mai ciudate sînt cazurile, desigur incidentale, în care criticul denunță sau se delimitează de atitudini ce sînt (sau au fost) și ale sale, fără să precizeze acest fapt. „Sfătuit rău, adulat", — se poate citi în capitolul *C. Stere* — „literatul în al șaptelea deceniu al vieții s-a crezut cu naivitate un romancier universal, un Dostoievski". Dar printre „adulatori" s-a numărat și G. Călinescu însuși ! Cronicile sale din *Adevărul literar* (și nu doar cele privitoare la volumele I și IV, lăudate și în *Istorie)* sînt ultraapologetice. Cronicarul mergea pînă acolo încît susținea că, de pildă, *Lutul* (cel de al III-lea volum din ciclul *În preajma Revoluției)* „este operă de literat", și nu simplu document, „fiindcă nici un moment faptul nu ne interesează ca atare, ci numai ca fundament al unor impresii și contemplații idealmente experimentabile de către oricine". Descriind — mai zicea —, Stere „nu face aceasta pentru a determina faptele, ci pentru a le simboliza substratul sufletesc". Concluzia era că scrierea „nu este o autobiografie, ci un roman, iar romancierul nu este numai un romancier accidental, ci un mare scriitor" (*rev. cit.*, XI, 620, 23 X 32). În *Istorie*, criticul dă o cu totul altă judecată : „Cu volumul III, caracterul de memorii romanțate devine hotărîtor. Romanul s-a spulberat. (...) narate direct, memorialistic, deci cu răspundere istorică, aceste pagini ar fi fost grave prin document și remarcabile prin dramatism". În capitolul despre Gib I. Mihăescu, criticul, întrebîndu-se „ce valoare poate avea" un roman ca *Donna Alba*, notează : „Negăsind în el nici o observație solidă, criticul prea dogmatic stă la îndoială". O remarcă analoagă se găsește în capitolul consacrat lui

* Sublinierile ne aparțin (D. M.).

Mircea Eliade : „Critica noastră cere unei opere în proză să fie epică, să conțină observație și arată neînțelegere pentru literatura de imaginație, care a dat totuși pe Th. Gautier, pe Hoffman". Cine e „critica noastră? " Despre care „critic dogmatic" e vorba ? G. Călinescu n-o specifică ; e limpede însă că aluziile îl vizează (s-ar putea altfel ? !) pe E. Lovinescu. Însă „observație" cerea și el însuși prozei, în *Istorie* chiar, fără, ce-i drept, să respingă operele de tip fantastic. Analizînd, de pildă *Ultima noapte...* a lui Camil Petrescu, criticul menționează cu satisfacție că romancierul „nu e lipsit (...) de modalitatea observației obiective, adică de putința creării de tipuri", dar regretă că această posibilitate nu e valorificată mai mult. „...rămînem — zice — ceva mai puțin satisfăcuți de creația de indivizi, care, oricît am înainta în formulările estetice, rămîne un factor fundamental al romanului". Și accentuează : „În genere, eroii lui Camil Petrescu nu se țin minte, nu reprezintă odioasele pentru scriitor caractere, nu se însumează unui tip. Romanul durează numai sub regimul lecturii." Romanul *Craii de Curtea Veche* îl analizează ca roman de observație, și îl evaluează în consecință : necorespunzător. Inconsecvențele de această natură (nu inconsecvențele în genere) sînt însă, cum spuneam, accidente.

Autoritatea judecăților călinesciene de valoare — explicite sau, mai ales, implicite — rezidă, firește, în motivația lor. Nu toate observațiile criticului sînt profunde, nu toate caracterizările — indiscutabile, nu toate analizele — exemplare, și, totuși, nimeni n-a articulat, cu privire la majoritatea scriitorilor români, propoziții mai substanțiale sau, în orice caz, mai interesante, mai stimulative. Observațiile lui G. Călinescu asupra multor scriitori sînt capitale. Cu un gest sigur, autorul *Istoriei literaturii române* aruncă, nu rareori, sonda critică direct în centrul vitalizant al operei. El ia, în majoritatea cazurilor, temperatura creației unui scriitor cu atîta pricepere încît, chiar dacă diagnosticul pe care îl pune nu este foarte precis, viitorilor exegeți nu le rămîne decît să dezvolte și să argumenteze remarcile sale. Cînd instrumentul său estimativ nu captează chiar pulsația intimă a inimii unei opere, el înregistrează, oricum, măcar în parte palpitul specific al acesteia, oferind altor cercetători puncte de pornire sau de reper esențiale, orientîndu-i pe o pistă norocoasă. Asemenea marilor romancieri care nu pot să nu reflecte cel puțin una

din laturile fundamentale ale existenței, chiar privind o anume realitate din unghi neadecvat, G. Călinescu surprinde întotdeauna măcar o componentă majoră a cărții sau a modalității artistice studiate. Cu o sensibilitate estetică nativă infinit mai suplă decît principiile pe care le afirmă, el sesizează nota sau una dintre notele definitorii ale aproape tuturor scriitorilor români. Chiar nedrept fiind cu vreun autor, el mediază, uneori, între acela și cititor cu mai mult succes decît alți comentatori, ale căror verdicte sînt mai juste. Antenele sale fine nu pot să nu prindă elementul individualizant al creației autorului respectiv (sau unul dintre elemente) și dacă acesta nu apare întotdeauna cu claritate în articol, e, adesea, din pricină că, dintr-un motiv oarecare, criticul îl acoperă, deliberat. Indiferent de judecățile explicite de valoare, nu există carte românească de critică în care cititorul să găsească atîtea sugestii, atît de originale, de tulburătoare, de incitante păreri ca în *Istoria* lui G. Călinescu. Adeseori, parcurgînd vreun capitol, putem avea, un timp, impresia de a nu afla nimic deosebit. Criticul rezumă, citează, recompune universuri lirice — operații pe care le poate executa, aparent, cel puțin, oricine. Deodată, însă, pagina se luminează, ca de o scăpărare de fulger, prin apariția unei fraze memorabile. G. Călinescu posedă ca nimeni altcineva darul formulărilor revelatoare, al definițiilor lapidare fascinante. El își comunică impresiile de lectură aforistic și multe dintre sentențele sale au devenit folclor. Judecățile călinesciene acționează asupra noastră tiranic ; gîndim adesea în tipare și chiar în termeni călinescieni, așa cum odinioară poeții eminescianizau fără să vrea și chiar fără să-și dea seama. Nu o dată, avansînd opinii pe care le credem inedite, reformulăm în realitate observații lansate de Călinescu. Singura consolare cu care, eventual, ne amăgim ne e procurată tot de G. Călinescu. Căci iată ce citim în prefața la *Principii de estetică* : „Firește, nimic nu este nou sub soare și cînd crezi că ai descoperit o noutate, bagi de seamă că a spus-o altul mai înainte (...), și nouă nu ne poate rămînea decît meritul nuanței" (*op. cit.*, p. 3). Sau în capitolul despre Ibrăileanu din *Istorie* (p. 590) : „În rebarbativele lui critice, Ibrăileanu a spus cele mai fundamentale lucruri despre un scriitor și rămîi surprins să găsești un lucru, evident abia azi, bănuit cu mult mai înainte." Consolați sau neconsolați, aproape ori despre care autor român am scrie,

nu putem face abstracție, fie că le împărtășim, fie că le respingem, de judecățile asupra sa ale autorului *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*. Acestea nu sînt neapărat noi, sînt însă formulate întotdeauna atît de sugestiv, de percutant, încît se imprimă în memorie, involuntar, și rămîn acolo, pe veci, asemenea unor inscripții. Iată cîteva caracterizări avînd ca obiect monumente ale literaturii vechi. Meritul literar al lui Grigore Ureche vine din „mireasma automatismului", din „harul cuvîntului", care „sînt tari ca aloia". „Vorbirea cronicarului e dulce și cruntă, cuminte și plină de ascuțișuri ironice." Ea „ridică pe spații mici scene epice, repezi ca niște nori ce se desfac", edifică portrete morale. Altele sînt însușirile cronicii lui Miron Costin. Aici efectul literar nu se bizuie pe „concretețea individuală a cuvintelor". Miron Costin „are lunga respirație epică, simțul sublim al destinului uman, meșteșugul patetic de a se opri din cînd în cînd să răsufle de greutatea faptelor și să le contemple de sus". Materia narației sale „e împărțită în acte, cu tăieturi savante pe gestul cel mai dramatic". „Lungimea valului epic e simbolizată prin capătul însuși al frazei puse la nesfîrșirea imperfectului". Dar ceea ce individualizează deosebit de pregnant scrisul acestui cronicar e sintaxa : „Combinînd coordonarea vorbirii orale cu subordonarea frazei latine, spărgînd fluviul periodic prin insule parentetice, introducînd grupuri de feluriți metri, Miron crează un corp sintactic cu fraze inegale și cesuri asimetrice, asemeni unei melodii". Ion Neculce e „bîrfitor, răutăcios ca bătrînii, încondeietor bufon al lucrurilor", elocuția lui „e o comedie înaltă, alunecînd de la reaua circotire la patriarhala plîngere". „Portretul niculcian stă la mijloc între caricatură și tablou". Valoarea literară a scrisului cronicarilor munteni o dă „poezia ciudei", „înverșunarea plastică". Ei „n-au arta portretistică a moldovenilor", dar „grație limbii lor nervoase, repeziciunii muntenești, (...) pot dramatiza mai viu, mai familiar". Capacitatea lui Radu Popescu „de a vedea scenic, de a transcrie nuanțele dialogului" e „afară din comun". Dimpotrivă, *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, reține interesul estetic prin „acea curgere mieroasă a limbii", prin „densitatea de lichid greu a frazei, materialitatea vorbei, care dau mireasmă mîhnirilor abstracte". Observațiile asupra autorilor și operelor din epoca modernă și cea contemporană, caracterizările de personaje, nu sînt mai puțin vrednice de transcris.

Țiganiada e „un poem etnologic", cuceritor îndeosebi prin „lexicul de idei și de lucruri", care e „de o varietate sonică neasemuită, o adevărată orchestră burlescă, întemeiată mai ales pe onomatopee". Bolintineanu este „un poet fragmentar remarcabil", „întîiul versificator român cu intuiția valorii acustice a cuvîntului, care caută cuvîntul pentru ceea ce sugerează dincolo de marginile lui noționale și face din vers o singură arie". Răzvan, eponimul piesei lui Hasdeu, e „un paria îmbrăcat în hainele efemere ale puterii" și, în asemenea piesă, „destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit (...) cu reaua naștere apăsînd asupra geniului". Considerîndu-se nedreptățit în raport cu Eminescu, Al. Macedonski se autoproclamă geniu neînțeles, și cele mai lirice sonuri ale poeziei sale emană din acest sentiment al frustrării. Secretul obținerii efectelor de mare artă prin etalarea unei nemulțumiri atît de îngust personale stă în ridicarea suferinței „la modul universal al durerii". Răscolit de „o vibrație de sine adîncă", poetul „își compune o mască tragică de o extraordinară expresie". „Sacerdotal, declamatoriu, cu o părere despre valoarea sa nebună, simțindu-se din esența aurului, diamantelor, eterului, divinității", el „se extaziază de gloria eternă pe care o vede ca o existență coruscantă și întraripată". Prerafaelit și dantesc, Macedonski, adoră „nu o Madonă, ci propriul lui Geniu, văzut în Empireu". Dintre poeziile lui Duiliu Zamfirescu rămîn acelea, „foarte grațioase", „în care ușoara preocupare de moarte ia corp, fără mitologie, în fumul alb al prafului de Bărăgan". Coșbuc a creat „un lirism reprezentabil, o poezie teatrală." În *Balade și idile*, „desfășurarea sentimentului e rituală, ca în dansurile barbare, aci litanică, aci simetrică". În cărțile lui Sadoveanu de după primul război, „lirismul înfiorat" al scrierilor de junețe cedează locul unui „idilic voios" : „golirea ulcelei cu vin și ruperea fripturii în țiglă ia aspectul simbolic al unui imn adus uberității solului. Oamenii plutesc într-o stare de fericire statornică, aducînd laude roadelor pămîntului (...) Naivitatea schilleriană ia forme pantagruelice". Limbajul, în eposul sadovenian, este, parțial, „chiar conținutul operei, ca la Creangă, ca la Caragiale", el exprimă o conduită a oamenilor". În totalitate privit, „M. Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a vorbi autentic enormă (...) Prin gura sa vorbește un singur om, simbolizînd o societate arhaică, dar,

spre deosebire de Eminescu, societatea aceasta este analizată în toate instituțiile ei." *Spiritul critic în cultura românească* rămîne, în ciuda insuficientei documentații și a interpretărilor forțate, „o admirabilă demonstrație de volubilitate sofistică și de beție de idei. Ea încîntă intelectul și-l stîrnește la gîndire și e o adevărată dramă ideologică." Calistrat Hogaș „are propensiune spre bombasticul oratoric și spre hiperbolă". El „nu poate păstra percepția normală a dimensiunilor : totul e sau colosal de mare sau imens de mic". În minulescienele *Romanțe pentru mai tîrziu* „e ceva din savoarea vechilor romantisme perimate, refăcute însă cu voință în forma unui stil". „Stilul" rezultă din „contrastul între emoția reală și ceremonialul excesiv" și modul său e „un umor artistic în scopul stingerii prea marilor vibrații". Cu toate că „artificiul este enorm", poezia nu e deloc „cerebrală", rece, parnasiană. Sub „schimonoseală", „spiritul inocent" percepe „sinceritatea". Ca personaj liric al propriei opere, Minulescu „este un tip caragialian, tînărul muntean volubil, facil emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de «mofturi» (...) un Mitică, un Caţavencu și un Eleutheriu Poppescu deveniți lirici". „*Ion* e opera unui poet care cîntă cu solemnitate condițiile generale ale vieții, nașterea, nunta, moartea. Romanul e făcut din cînturi, vădit cadențate, în stilul marilor epopei (...) *Ion* e un poem epic, solemn ca un fluviu american, o capodoperă de măreție liniștită." Anumite scene din ciclul *În preajma revoluției* „sînt o dovadă de ochi de vizionar, de geniu dramatic". Ca evocator al priveliștilor siberiene, C. Stere „are o înfricoșare religioasă de geologicul gol, care-i dă o percepție halucinatorie a singurătăților virgine". Tudor Arghezi e, și în proză „un poet care se coboară cu toate aripile în cronică." Efectul șarjei sale colosale „nu e un comic franc, ci un lirism hilar, vizionar." „Taina arghezianismului stă într-un spirit de relație imens în cadrul unei viziuni totale a universului de forme. Metafora lui este o metamorfoză, o deplasare subită, pe spațiu restrîns sau larg, de la o unitate la alta, cu o lipsă deplină de dogmatism morfologic." Nota definitorie a poeziei lui Bacovia ar fi „manierismul patetic", „poza". O anume „poză" absoarbe sentimentalismul și în versurile lui Demostene Botez : „Poetul nu se transcrie pur și simplu, ci își constituie o figură de victimă a răului veacului (aci al provinciei), își face un stil, un costum. El are întrebările și interjecțiile sale

oficiale, gesturile, opririle, caligrafiile stilului său și care dau o emoție estetică, iar nu directă, la fel ca și pălăriile, țilindrele, cravatele și fracurile romantice, care sînt, ca orice stilizări, și niște ușoare caricaturi." Tipologia lirică în care se încadrează poezia lui Bacovia și a lui D. Botez este genul proxim și al creației lui Adrian Maniu, ce are drept coordonate „primitivismul pictoric" și „o speță de infantilism". Din versurile acestui poet „exală un miros de vopsele" și se degajă „un aer extrem de naivitate" efectul ultim fiind „feericul caligrafic". Acest procedeu „e al plasticii moderne care, în năzuința de a scăpa de intelectualizări și a ajunge la sufletul pur, cultivă și pastișează desenul copiilor". Infantilismul devine, în poezia lui Camil Baltazar, serafism. „Afectarea" este aici „hieratism angelic al jalei". Versurile „cultivă un serafism infantil într-un soi de Paradis miniatural, făcut din substanțe pure și grațios sonore (...) Ca și în Paradisul dantesc universul e făcut din clinchete, străfulgerări, unde, arome, elemente în genere diafane și impalpabile, ori măcar sublimate." Fundamental diferită este tonalitatea poemelor lui Al. Philippide. „Prestigiul" versurilor ce le compun, versuri „atît de simple în aparență", sălășluiește „în absoluta gravitate a destăinuirilor". „Poetul își face examenul de conștiință în numele omenirii întregi, de unde și tonul acela sentențios, gnomic". Poet al „roadelor pămîntului", în *Pe Argeș în sus*, Ion Pillat începe după aceea să profeseze un „tradiționalism" programatic, care nu e decît „un exotism apropiat, o arheologie nu mult deosebită de prima fază parnasiană" a poeziei sale. „Fuji-Yama se transformă în Ceahlău, Brahma în Isus, țarii, khanii, knejii în voievozi și boieri români. Numele sînt altele, realitatea rămîne aceeași, muzeală." În poemele lui Lucian Blaga de după *Pașii profetului*, panismul este înlocuit de un „bucolic creștin" (eretic) : „Spiritualizări și stilizări minore, aureolări ale ființelor cîmpenești, fenomene de lumină și angelic, izbucnind în pacea agrestă în care murise Pan (...) După cum în creștinismul primitiv păstorul virgilian se îmblînzește și purcede pe peretele sarcofagelor cu oaia în jurul gîtului, între barbarie și cruce, viță de vie bachică și luger simbolic, păuni și porumbițe, silvani și diaconi ; tot astfel rusticitatea liricii lui Blaga se eterizează fără să se distrugă." Matematician, Ion Barbu aplică liricii „spiritul disciplinii sale, adică alunecarea de la șes la pisc, zborul în absolut, spre

ultimă esență". De aici, „pitagorismul poetic, sublimarea obiectului pînă unde îngăduie arta, restabilirea unei ordine pe planul al doilea, a unei corespondențe oculte între simboluri, instruirea de lucruri fundamentale, inițierea în această ordine lăuntrică prin imagini esențiale și practice muzicale". Originalitatea lui Paul Zarifopol stă „în maliția curat intelectuală. Cu aerele lui de gînditor în libertate, Zarifopol e un doct și un universitar (...) În groaza lui de moft, Zarifopol e un mare moftolog, lipsit de gravitate, de simțul sublimului, ca orice om cu temerea statornică de a nu cădea în ridicul și în conversațiune." Exemplele pot fi înmulțite la nesfîrșit.

Pentru reliefarea faptelor de creație, pentru a le „da vizibilitate", a le învedera semnificația, pentru încadrarea tipologică a personalităților, G. Călinescu pune frecvent creația românească, și pe reprezentanții ei, în relație cu moduri și modele din alte literaturi, cu manifestări ale spiritului creator pe plan universal. El nu rămîne, ca atîția alți istorici literari, un sursolog, nu este, propriu-zis, un comparatist ; ambiția lui nu e de a descoperi influențe, de a identifica izvoare — face și asta, cînd e cazul, și este, adeseori — ci de a demonstra participarea poporului român, în toate timpurile, la eforturile creatoare ale umanității. Drept urmare practică, istoricul literaturii române e preocupat mai mult de a dezvălui afinități, analogii, corespunderi tipologice, decît de a stabili „wissenschaftlich" dacă există sau nu directe raporturi între cutare opere literare, românești sau străine. Relaționările sînt operate, în *Istoria* călinesciană, la toate nivelurile și scările. G. Călinescu compară, omologhează, integrează personalități, stiluri, direcții literare, opere, procedee artistice, episoade, scene, personaje, paragrafe, moduri prozodice, termeni, și o face în scopuri variate. Uneori, finalitatea raportării creației autohtone la aceea din alte țări, a comparării oamenilor noștri de seamă cu mari spirite europene este ierarhizantă, alteori doar caracterizantă, cromatizantă, informativă, inseriantă. Pentru plasticizarea portretului moral al cîte unui scriitor, criticul nu ezită să-l asemuiască vreunui personaj literar celebru. El nu lasă dealtfel nemenționate nici asemănările fizice ale scriitorilor noștri cu personalități de aiurea. E de remarcat marea frecvență a referințelor la personalități și fapte de creație italiene. Rămîne să exemplificăm. O primă categorie de exemple, convențional așezată la început, o pot constitui definițiile în care

scriitori români sînt comparați sau omologați, pe un plan oarecare, cu scriitori și, în genere cu oameni iluștri (sau numai reprezentativi) de peste hotare. „Voievod luminat, ambițios și blazat, om de lume și ascet de bibliotecă, intrigant și solitar, mînuitor de oameni și mizantrop, iubitor de Moldova lui, după care tînjește, și aventurier, cîntăreț în tambură țarigrădean, academician berlinez, prinț rus, cronicar român, cunoscător al tuturor plăcerilor pe care le poate da lumea, Dimitrie Cantemir este Lorenzo de Medici al nostru." „Conachi este un Petrarca ras în cap" și totodată „un frate unic al lui Stendhal și Benjamin Constant". Un Bürger și un Jukovski valah devine Bolintineanu cu *Mihnea și baba*. Anton Pann, prin muzicalizarea poeziei *Un răsunet* de Andrei Mureșanu, este „un Rouget de L'Isle român". Al. Odobescu e, ca artist, „un peisagist al imensității prăfoase, un Th. Rousseau român". „Cu veleități pozitiviste, cu tendința de a reconstitui dintr-un dinte de cal un dinosaur, Hasdeu e un Al. Dumas al istoriei și un Edgar Poe al filozofiei." Gr. H. Grandea cînta, în tinerețe, „ca un Verhaeren prematur", „Meusa înconjurată de furnale și acoperită de fum industrial". „Lipsit de imaginație, de lirismul subtil, Vlahuță e un fel de Vincenzo Monti al nostru, dar în afara academismului". „Coșbuc e, foarte adesea, un Marivaux rustic, zugrăvitor plin de răbdare al complicatei sîcîieli erotice". C. Hogaș seamănă izbitor, literar vorbind, cu Alfredo Panzini, „turist pe bicicletă, străbătînd Italia cu «lanterna lui Diogene» și identificînd marile locuri atestate în textele didactice". „G. Ciprian s-a relevat ca un mic Calderon al nostru". În fine, M. Ralea e „un mic Fontenelle al nostru". Mai rare, caracterizările în cuprinsul cărora scriitorii sînt identificați tipologic cu eroi de opere literare, străine sau autohtone, nu sînt mai puțin memorabile. „Neliniștit, nestatornic, un Childe Harold, iubit de femei, ca orice om fatal", B. P. Hasdeu devine, prin combativitate, un „Don Quijotte de pustă". Al. Odobescu, la Paris, „se zbate între creditori ca un erou balzacian". Eclesiarhul Dionisie „e primul membru din familia lui Conu Leonida și a lui Nae Ipingescu". Pornit contra arendașilor, pe care îi pecetluiește în figura lui Tănase Scatiu, Duiliu Zamfirescu era el însuși „fiul unui Tănase Scatiu, însă de treabă". Mateiu Caragiale este un „Despot Vodă al contemplației". Astfel de etichetări pot fi întîlnite și în afara *Istoriei*. În replica dată cronicii lui Perpessicius la *Enigma Otiliei*, autorul *Men-*

țiunilor critice e omologat cu Stănică Rațiu (*Gl....*, I, 516 și urm). Conferința despre Cervantes se încheie invocînd „chipul înrudit moralmente al lui Alexandru Macedonski, cel mai cervantesc (=don quijotesc) din galeria fizionomiilor literare române" (*Scr. str.*, 231). Scriitorilor români, istoricul literar le găsește — ziceam — și asemănări de ordin fizic (în unele cazuri, discutabile) cu scriitorii din alte țări sau cu persoane imortalizate de pictori celebri. Bălcescu bolnav „are privirile rătăcite ale unui mistic meridional, uscăciunea asimetrică a personagiilor lui El Greco". G. Sion, bătrîn, „semăna mult cu Victor Hugo" (?). I. L. Caragiale ar fi semănat cu... Voltaire („...vast filozof în diatribe, ca Voltaire, cu a cărui fizionomie *ricaneuse* fața sa crispată de inteligență și emoții înalte se asemăna" — *St. și c.*, 209). „Cu părul adus pe spate ca niște plete și cu mustăți galice lăsate în jos pe obrajii plini", Al. Lambrior „avea mare asemănare cu Gustave Flaubert". Lui Delavrancea „fața îi e (...) astfel conformată încît scriitorul pare cîrn și are un zîmbet de Fr. Villon". D. Anghel are „ochi migdalați, blînzi și fini, însă străvezii, exaltați, față inverosimil de prelungă, de hidalgo, greco-spaniolă ca fizionomiile fanatice ale lui El Greco". Cînd nu-i compară, priviți în totalitate, cu autori din alte literaturi, sau cu personaje literare, criticul descoperă scriitorilor noștri fie afinități pe o (singură) direcție oarecare a spiritului cu personalități străine vestite, fie particularități sau înclinații ce se înscriu în anumite modalități literare sau curente științifice legate de felurite nume de reputație universală. Miron Costin, „providențialist în istorie", e „machiavelist în politică". Predoslavia *Cărții pentru descălecatul de'ntîi* a lui Nicolae Costin „începe în stilul molierescului Diafoirus". Stoica Ludescu și Radu Popescu au „orbirea saint-simoniană", și „bucuria" acestuia din urmă, la caftănirea lui Brâncoveanu (spre desperarea Cantacuzinilor), „e aceea a lui Saint-Simon la anularea testamentului lui Ludovic al XIV-lea". D. Cantemir e, în *Sacrosanctae scientiae...* „un adept al paracelsianului B. Van Helmont". În versurile lui Matei Milu e o „răutate inventivă (...) înrudită cu aceea din diatribele în versuri ale lui Voltaire". Desfășurarea acțiunii în *Țiganiada* este predominant „ariostească", poemul în întregime fiind „o sinteză foarte personală de înrîuriri", „o creație proprie". Poezia lui Gh. Asachi stă „sub regimul lui Petrarca și a liricii italiene settecentești". Dar în ea pot fi auzite și

ecouri din Parini, Vincenzo Monti, Alfieri, din „recele arcadic Onofrio Minzoni, din Thomas Gray și Jukovski". Versurile lui Iancu Văcărescu conțin elemente de „sănătos virgilianism". Lamartinian, gessnerian, volneyan, influențat de asemenea de către Delille și alți poeți minori din sec. XVIII, Cîrlova are și versuri a căror curgere e „plină de un moale farmec înrudit cu melancolia păgînă din *Aminta* lui Torquato Tasso". I. Heliade Rădulescu e, ca poet, „un mistic la modul dantesc, cu uriașe viziuni profetice." Poezia lui „este aceea din Paradis, lirică extatică, ideală, din care în chip necesar s-a extirpat descripția, lăsîndu-se esențele imateriale, parfumurile, lucirile, efluviile și sonurile". Heliade „a intuit jubilația sacră, hora elementelor pure și e întîiul autor de *laude*". În polemică, acest scriitor e sarcastic asemenea lui Voltaire, și „răzbunător ca Dante". Poezia lui Grigore Alexandrescu e „într-o parte a ei, (...) cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi". Uneori, viziunile poetului se umplu de „aer cețos ossianesc" și declamația sa devine „o hohotire byroniană". Cu unele din scrierile lui Al. Russo, ieșim, deși nu cu totul, din romantism. Ca memorialist, acest autor „și-a însușit pînă la virtuozitate maniera clasicilor tîrzii, a lui Xavier de Maistre, a lui Paul-Louis Courier". Ale sale „însemnări de captivitate sînt punctate și de „maliții voltairiene". Integral romantic rămîne Bolintineanu, în scrierile memorialistice inclusiv, unde anumite peripeții, pe care le relatează, par „înflorite într-un stil Edmond About, pitoresc peste măsură". În versurile sale pot fi găsiți romantici dintre cei mai diferiți, de la Musset la Bürger și Uhland. Ca poet erotic, Bolintineanu e „tactil și gongoric". Umorul subtil al lui C. Negruzzi procură delicii de genul celor oferite de „erudiția hohotitoare a lui Rabelais sau a lui Sterne". „Ceva din solemnitatea strălfulgerătoare a lui Dante, din sălbăticia lui Byron, din jovialitatea mistică a lui Blake" a trecut în poezia „pretinsului cabotin" care a fost Macedonski. Mișcarea versurilor lui Goga e, uneori, „dantescă". Proza sadoveniană amintește de Chateaubriand. „Ca și Chateaubriand, Sadoveanu creează întîi un Univers pentru a-și așeza făpturile sale, care nu sînt însă mișcate ca la romanticul francez de melancolii stilizate, ci de porniri instinctive, tăcute și rituale". Contrar opiniei lui Lovinescu, „homerismul delirant al lui Hogaș nu e de esență clasică, ci e homerismul romantic al lui Victor Hugo". Unii dintre „psalmii" lui Al. T. Stamatiad, lip-

siți de „misticism adînc", amintesc întrucîtva, „prin rotația lor litanică", de „umilitățile lui Péguy și ale lui Claudel". „Cam în stilul lui Carlo Gozzi și al lui Cazotte" e „farmecul fabulos indiscutabil" din *Cocoșul negru* al lui Victor Eftimiu. Victor Vlad Delamarina face în dialect bănățean „cam ceea ce făcuse Pascarella în dialect roman". Tot de „un dialectalism, într-un fel" ar fi vorba și în arghezienele *Flori de mucegai*, „asemănător cu acela, napoletan, al lui Salvatore di Giacomo sau cu cel roman al lui Cesare Pascarella". Limbajul lui Apostol Bologa, eroul romanului *Pădurea spînzuraților*, e de „o puternică sentențiozitate ibseniană". Schițele cazone ale lui Gh. Brăescu sînt în genul literaturii lui Georges Courteline. Damian Stănoiu e „un povestitor bocacesc, corectat printr-un narator naiv de suavități claustrale". Tudor Arghezi, în pamflete, „încadrează, după metoda lui Labruyère pe om unui tip a cărui monografie sintetică o face". Aplicat în zona psihologică, procedeul îl apropie pe scriitorul nostru și de Mark Twain. Prin Al. Philippide, poezia românească „și-a reluat, întoarsă la Goethe și la romantici, aceleași preocupări cosmologice care, sub denumirea de neoromantism, neoclasicism și chiar de expresionism, se scaldă în aceleași ape". În versurile acestui poet „se simt aripi de Edgar Poe, Baudelaire, Novalis și Hölderlin și chiar de Dante". În *Pe Argeș în sus*, Ion Pillat „își cîntă locuința rurală ca Francisc Jammes și evocă trecutul, elegant, ca Samain, schimbînd doar elementele". În *Patmos*, volumul lui Ilarie Voronca, e un „amestec inform de claudelism și suprarealism în maniera Desnos, Éluard, Reverdy". „Poet de carnet poetic fugitiv", Ion Vinea are „multe asemănări cu Jean Cocteau". În notele sale de călătorie, M. Ralea „ia repede temperatura morală a locului", scrisul său avînd „ceva din Taine și din Barrès." Pârvan e „un nietzscheian, un carlylian", iar „neliniștea" sa e un „ecou poate inconștient al kirkegaardienei Angst". Deseori, în *Istoria* lui G. Călinescu, sînt puse în ecuație — în scop caracterizant sau ierarhizant — nu aspecte generale proprii creației unor scriitori români și străini, ci opere din literatura noastră și din alte literaturi. *Istoria ieroglifică* e un „adevărat *Roman de Renard* românesc", scris „cu scopuri polemice". Odinioară, la noi, *Archirie și Anadam*, *Sindipa* țineau locul rousseauianului *Emile*". Legenda povestită de Asachi, în *Jijia*, apoi de Odobescu, în *Cîteva ore la Snagov*, seamănă cu narațiunea din *Orașul în mare* al lui Edgar Poe. Ion Heliade

Rădulescu voia „să facă din *Mihaida* un fel de *Gerusaleme liberata*", însă „rezultatele sînt (...) de soiul *Henriadei*". *Călătoria în Africa* a lui Alecsandri „nu e un simplu jurnal, ci un sistem narativ pe principiul *Decameronului*". „În multe privinți, *Pseudokinegheticos* e comparabil cu *Voyage autour de ma chambre* al lui Xavier de Maistre". Străbătînd *Baltagul*, ai uneori impresia „că citești unele din cele mai bune romane ale lui Jack London". *Act venețian* e o „mică admirabilă dramă de un Sem Benelli mai adînc". În cel de al patrulea volum al romanului ciclic *În preajma revoluției*, „aspectele de viață primitivă, nomadă, cinegetică (...) sînt grandioase și fantastice, realizînd pagini rupte parcă din *Atala* sau *Il Milione* al lui Marco Polo". Volumul *Hronicul măscăriciului Vălătuc* al lui Al. O. Teodoreanu „corespunde în literatura română balzacienelor *Contes drolatiques*". Peste povestirile din *Călugări și ispite* de Damian Stănoiu „plutește (...) rîsul blînd din *Floricelele Sfîntului Francisc*, în care călugării fac, din inocență, isprăvi grotești." Ecuația în care e pusă o carte poate fi, uneori, dinadins improprie, extravagantă, criticul voind, pe această cale, să-i sublinieze valoarea paradoxală. Despre hasdeiana *Istorie critică a românilor*, de pildă, aflăm că „dă în ordinea intelectului aceleași emoții epice ca și *Contele de Monte-Cristo*". Cînd obiectul o cere, demersul comparatist își restrînge sfera la maximum, termenii lui fiind piese lirice izolate, fragmente de opere, personaje, situații. Cutare descriere din *Istoria ieroglifică* e vrednică de autorul lui *Orlando furioso* : „Ariosto, continuînd în Renaștere miraculosul oriental, n-a dat tablouri mai frumoase". Neavînd „dignitatea operei paterne", *Letopisețul* lui Nicolae Costin „e totuși interesant", îndeosebi prin „portretistica lui mușcătoare", care „e savuroasă și plastică", Dabija, bunăoară, apărînd ca „un fel de Roi d'Yvetot și Cetățean turmentat". *Cătră Italia*, poezia lui Gh. Asachi, „e un imn de tip clasic bine articulat, vrednic de un Filicaja". În *Suzana*, Boliac reia biblica scenă cu „o artă decorativă vrednică de un Th. Gautier". Frații Cuciuc merg, în nuvela omonimă a lui G. Sion, „la locul execuțiunii, satanici, ca niște contemporani ai lui Rolla". Coana Chirița „e o contesă d'Escarbagnas și (...) o Madame Angot, personaj popular în teatrul bulevardier de la începutul veacului al XIX-lea". În *Sînziana și Pepelea*, „fabulosul e umplut cu bufonerii, nu tot-

deauna de bun gust, cu aluzii la stări prezente, dealtfel ca și în poveștile dramatizate ale lui Carlo Gozzi. Tîndală și Păcală (...) sînt din tagma lui Pantalone și Tartaglia". Dinu Păturică „este un ambițios în felul lui Julien Sorel". „Castelul din *Făt-Frumos din lacrimă*, cu pereții lucii oglindind împrejurimile, este aidoma palatul din *Orlando furioso*". Anca, eroina *Năpastei* lui Caragiale, e „un Hamlet feminin". Tot astfel sadoveniana Vitoria Lipan, din *Baltagul*. „Eudoxiu din *Oameni din lună* e un fel de *Cousin Pons*". Palatul domnesc este, în *Doamna Chiajna*, „personajul principal al nuvelei, ca Notre-Dame în romanul lui V. Hugo". Nuvelistica lui Delavrancea atestă „o intenție de verism, în chipul mai puțin pedant al lui G. Verga", în *Apus de soare*, însă, modalitatea e cu totul alta, piesa avînd „părți de înaltă, sublimă truculență, la nivelul poeziei lui Victor Hugo și a lui Eminescu". În unul dintre dialogurile dintre Mihai și Tincuța, din *Viața la țară*, avem „cel dintîi maurivaudage din literatura română". Consulul din *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* de Carol Ardeleanu „este o umbră mai palidă a degradaților lui Dostoievski, de felul căpitanului Sneghireff din *Frații Karamasoff*". În zdrobirea de către Adrian a capului unui copil, în romanul *Am ucis pe Dumnezeu*, de același scriitor, „nu-i greu de văzut (...), în caricatură, gestul de eliberare a conștiinței prin faptă din *Crimă și pedeapsă*". Noutatea și specificitatea în contextul literar național a unor anumite opere e relevată frecvent și prin încadrarea lor în configurații stilistice, școli, genuri, specii, orientări tematice apărute în expresie tipică în alte literaturi, sau doar prin raportarea la acestea, oarecum sub beneficiu de inventar. Uneori, acestea sînt definite, lapidar, prin nume de țări, provincii, epoci, popoare. Costache Conachi scrie, la moartea tatălui său, o poemă de un realism „sicilian". C. Caragiale „s-a specializat în epitaf ca italienii în epigrafe" *(St. și c. de ist. lit.*, 44). V. Cîrlova amestecă lamartinismul „cu idilicul gessnerian". La Depărățeanu dăm de „portretul rafaelit". C. Stamati practică „modul englez prerafaelit", și monstruosul gotic, „în felul hugolian". Prin „orientalismul romantic", el ajunge la „un adevărat parnasianism precoce". Parnasian, fără s-o știe, a fost și G. Baronzi. „Procesiunea exotică" din *Susana* lui Boliac ar fi fost „aprobată din toată inima" de un parnasian. „Alecsandri a presimțit parnasianismul (...), mergînd instinctiv în sensul contimporanilor săi Gautier și Ménard". Mult

mai tîrziu, M. Codreanu va fi „un parnasian în maniera lui François Coppée". Primele nuvele ale lui N. Filimon „sînt vaporos romantice, cu o Germanie și o Italie de ilustrată, văzute ca în narațiunile lui Al. Dumas". În *Ciocoii vechi și noi* sînt vizibile „caracterele romanului popular", și „divagațiile, moralitățile, naivele satanisme și angelisme de foileton" devin, aici, „savuroase, formînd un stil al vremii, un ton arheologic, multicolor, oriental, de o împestrițare de *Halimà*". Invocațiile auctoriale din acest roman amintesc „de aproape italienescul Settecento". Narațiunea lui G. Sion *Emanciparea țiganilor* „are tonul unui memorial francez din sec. XVIII", iar *Frații Cuciuc* tonul „unei nuvele vechi italiene". Această din urmă scriere „tratează problema eredității criminale cu mijloace de nuvelă veche și de *Halimà* pe alocuri, cu tonuri romantice în alte părți". Ion Ghica, dăruit cu „un talent de narator incomparabil", are „o imaginație arabă". În nuvela *Moara cu noroc* a lui Slavici e „ceva din grandoarea istoriilor americane cu imense prerii și cete de bisoni". *Budulea taichii* putea deveni „un mare roman balzacian, zugrăvind marile energii reci". Prin literatura cu inadaptați, apare la noi, la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui în curs, „un mic romantism provincial, cu Jocelyni de Bărăgan". *Cara-Su* de I. Valerian „e primul roman al islamismului nostru pontic". M. I. Caragiale este un „promotor (...) al balcanismului literar". Există, în *Istorie*, și cazuri în care scrieri românești sînt confruntate cu opere și modalități artistice străine pentru a li se releva astfel imperfecțiunile. Arătînd, bunăoară, că *Înserarea* lui V. Cîrlova e o poezie „fundamental romantică și lamartiniană", criticul adaugă : „Nu găsim, se-nțelege, la Cîrlova, marele sentiment cosmic, sublimul alpestru, muzica de orgă a cataractelor (...) Cîrlova nu putea pricepe amestecul de gotic și serafic din poezia lui Lamartine, exactitatea instrumentului muzical". Privitor la poemele din ciclul *Cîntecul omului* de N. Davidescu se poate citi următoarea apreciere : „Ce sînt acestea ? Evident, un soi de «legendă a secolelor», ca aceea a lui Victor Hugo, însă fără aspectul teleologic de acolo, din care ieșea o mare forță de contemplare a Universului în sensurile lui ascunse. Poetul român nu are nici o idee vizibilă, ci doar plăcerea, cam de autodidact, de a răsfoi istoria". Din *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu „e absentă — constată criticul — (...) acea atmosferă hieratică, feerică, din *Le roman de la momie* al lui Th. Gautier", ca de-

altfel și „imensitatea lunatecă, halucinantă, din închipuirile lui Eminescu". Uneori, istoricul literar face referințe la autori străini pentru a infirma credința că scriitorii noștri le sînt foarte îndatorați, chiar dacă ei înșiși cred asta. Relativ, bunăoară, la Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu, el își menține părerea din mai vechile articole că literatura lor nu se încadrează în formula romanului de tip proustian, cu care are doar atingeri superficiale.

Verva asociativă a criticului nu acționează doar în universul literaturii. Escaladînd marginile acestuia, ea operează permanent raiduri în celelalte arte, în artele plastice îndeosebi, de cele mai multe ori în pictură. Referirile la tablouri, la artiști (de toate mărimile) ai desenului și ai culorii, la stiluri picturale sînt aproape la fel de frecvente ca raportările scrierilor românești la opere literare străine și autohtone. Grigore Ureche compune tablouri „în roșu și negru" asemănătoare cu „scenele de război ale lui Paolo Ucello". Ca portretist, cronicarul profesează sobrietatea expresivă și unul dintre voievozii zugrăviți de el, Bogdan, „e o arătare din gravurile lui Callot". Un „vis dureros de soiul lui Breughel și Callot" e apariția, în *Mihnea și baba*, a unui „tumult de monștri, (...) într-o procesiune hohotitoare, crunt umoristică și poetică". Relatarea nunții lui Duca Vodă, în cronica lui Neculce, e un „amestec de Delacroix și Raffet". Ca o priveliște demnă de penelul lui Delacroix, amintind-o dealtminteri direct pe aceea a cavalcadei lui Faust și Mefistofeles, dintr-o litografie, este fuga lui Mihnea în balada lui Bolintineanu. „Virtuozitatea onomatopeică" a versurilor ce compun respectiva secvență adună laolaltă, armonizîndu-le uimitor, „toate zgomotele cu putință", într-o „orchestrație de tipul Berlioz". Meritul lui Alecsandri, în *Doine*, e tendința „spre imensitate și marea compoziție coloristică". El „a intuit caii imenși ai lui Géricault, cavalcadele satanice ale lui Delacroix, tristețea solemnă, musculoasă, a grupurilor unui Girodet, pierdute sub copaci colosali". În *Baba Cloanța* pătrunde „fantasticul macabru, tropotitor", gen Bolintineanu, care aici capătă „o coloare focoasă", goyescă. Țărănimea, Alecsandri o vede „ca un Raffet, în aceeași priveliște sălbatică de colburi albe și dezolări vegetale". Poetul mai utilizează, la figurat vorbind — stabilește Călinescu în *Vasile Alecsandri*, 1965 — pe Jordaens, pe Gustave Doré (în *Legende*), pe J. J. Grandville, cum și pe Andreescu (în *Pasteluri*)

și pe Grigorescu (în *Ostașii noștri). Petru Rareș,* nuvela lui Asachi „se deschide cu un tablou al lacului Brateș (...) în genul Salvator Rosa". Același mod pictural apare la Depărățeanu : „Pictura lui Depărățeanu are proiecțiuni mari, dar e afumată, pastorală, ca la Salvator Rosa". Năvala vitelor, în una din secvențele poemului heliadesc *Sburătorul,* produce un „tablou vrednic de Troyon". În pamflete, Heliade „pune multicoloarea lui Hogarth și diformitățile lui Daumier". „După maniera lui Hogarth", C. Negruzzi, în *Fiziologia provincialului,* „acoperă un tip labruyerian în pete mari de culori caricaturale". Inocența „somnoroasă" din poezia *Somnoroasa* a lui Stamati „e o figură angelică de Trecento (...) cu o umilință melancolică, dar sănătoasă, pusă pe un incarnat botticellian". „Cu penelul unui Pietro Longhi mai oriental ne este zugrăvită domesticitatea Postelniculuí", în *Ciocoii vechi și noi.* În *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu sînt scene „de un idilism etic care amintește pictura lui Greuze". În *Patriarhalele* lui St. O. Iosif avem „un sat ca în desenele lui Ludwig Richter". „Împerechind ritmica muzicii cu senzația de candoare", Bacovia compune „priveliști fantomatice de valsuri în alb, amintind tehnica vaporoasă a lui Degas". Monica, eroina din *La Medeleni,* „are incarnatul exuberant al îngerilor lui Melozzo da Forli". În *Cîntecele de leagăn* din *Florile inimii,* culegerea de poezii a lui Emanoil Bucuța, „pruncul apare, ca la Perugino, în goliciuni naive și miniatural diforme". Ca prozator, Bucuța cultivă *(în Maica Domnului de la mare)* o „stilizare influențată de ortodoxismul *Gîndirii* și de desenele lui Demian". La Vasile Voiculescu dăm de o iconografie „cu figuri și scene biblice (...), nu fără acea naivitate realistă ce constituie idilicul artei lui Giotto și a urmașilor săi". Poezia lui Adrian Maniu e o replică la pictura caligrafică a lui Carlo Crivelli, ca și la aceea, întoarsă, prin hieratism, la modurile naive, a lui Iser, Theodorescu-Sion, Fr. Șirato, Rodica Maniu. În *Balada I-a,* Maniu a realizat un tablou în maniera lui Piero de la Francesca. „De ar fi ales paleta", acest poet „n-ar fi fost un Delacroix (...), ci un pictor din secolul XIV ori un iconar bizantin, însetat de aurărie, coloare focoasă și hieratism linear." Tudor Arghezi, în schimb, are (în *Icoane de lemn* mai ales) o plastică analoagă aceleia a „realiștilor de felul lui Ribera și Murillo". Evitînd „viziunile figurative", „descriindu-și numai stările care-i dau o viață simbolică", Philippide „creează o melancolie neagră, de Dürer

și de Böcklin, mai puternică în goliciunea ei decît orice viziune". Romanul *Copilăria unui netrebnic* al lui Ion Călugăru e o „vastă pictură murală (...), în tonurile umbrite ale lui Rembrandt și Grigorescu". Cîteodată, caracterizările călinesciene, renunțînd la nominalizări precise, apelează la denumiri picturale generice. Ospățul din *Alexandru Lăpușneanu* e „descris de autor cu pensulă flamandă". În iconografia sa, Baronzi introduce „elemente eline ori extrem orientale", adoptînd, „tehnica zugrăvitorilor de Sibile pe biserici". Poeziile lui G. Bărgăuanu au „un ton olandez". Deseori, pentru a defini tipologia structurii literare, criticul întrebuințează termeni desemnînd stiluri arhitectonice : gotic, baroc. Din toate aceste exemple se poate vedea cît de mult prețuia Călinescu, și în literatură, vizualul, plasticul.

Înfățișînd literatura națională ca parte constitutivă a literaturii universale și, implicit, ca o expresie particulară a spiritului umanității, G. Călinescu nu omite, firește, să stabilească și raporturile existente înăuntrul ei, să dezvăluie firele văzute și nevăzute prin care sînt legate între ele operele, să înregistreze, măcar intermitent, curenții propulsivi subterani ai creației. Aceasta e, în concepția sa, chiar operația critică fundamentală. Critic, după Călinescu, e acel care integrează faptul literar în serii istorice, într-o tradiție. Cine consideră acest fapt doar în sine nu este critic, ci cronicar. Generalizînd, cum o face adesea, abuziv, autorul *Istoriei literaturii române* afirmă, în prefață, că, de fapt, critica literară românească încă nu se născuse : „noi am avut cronicari literari de mare talent, critici încă nu, pentru motivul arătat mai sus, că nu e cu putință o critică fără perspectivă totală istorică, deci fără tradiție". Dar ce înseamnă „perspectivă totală istorică" ? Înseamnă posibilitate de a integra un scriitor, o operă în primul rînd în istoria literaturii naționale. „Oricît ar ține seamă de univers — scrie Călinescu, în aceeași prefață — o adevărată critică își stabilește scara de valori în cuprinsul literaturii sale (asta înseamnă tradiție)". Scriitorii români erau însă, „în majoritatea cazurilor", la data cînd apărea *Istoria* (unii mai sînt, poate, și astăzi), „refractari la comparațiile în cerc închis", adică în context național. „A lua drept coordonate într-un articol despre I. Barbu pe Conachi, Bolintineanu, Anton Pann pare un lucru scandalos și jignitor. Un poet român se compară numai cu poeți din afară, cu Edgar Poe, Mallarmé,

Paul Valéry. Însă „metoda legitimă e cea dintîi". G. Călinescu personal practică ambele metode. Punînd faptele românești de creație în legătură cu înfăptuiri mai mult sau mai puțin exemplare, contemporane sau anterioare, din alte părți, el le revelă, cînd e cazul, și precedentele autohtone, stabilește filiații. Cîteva exemple. „Răutatea inventivă în vorbe" a lui Heliade „e în linia lui Radu Popescu". Un proiect eminescian de epopee dacică este „în felul *Traianida*, ori *Decebal*, de I. P. Florantin, *Traian în Dacia* de Pelimon". O altă scriere neterminată a lui Eminescu „este într-un fel gîndit și de Grandea în *Misterele românilor*". „Asachiană" (îndeosebi) este intenția „de a trata evul incert al formației țărilor române și întîiele domnii de la descălecare". Într-o schiță de (probabil) mare poem, *Cel din urmă Mușatin*, „se constată înrîurirea lui Hasdeu, a lui Alecsandri". Atmosfera din *Dragoste învrăjbită* de G. Coșbuc e „roșiatică, apocaliptică, amintind *Sburătorul* lui Eliade". *Nunta Zamfirei* și *Moartea lui Fulger* „corespund, cu o tehnică nouă, poemelor *Călin* și *Strigoii* ale lui Eminescu", fiind, ca acelea, „reprezentări ale nunții și înmormîntării". Camil Petrescu a vrut, în *Ultima noapte...*, „să facă roman stendhalian", însă — „curioasă răzbunare a fondului etnic și a timpului!" — „Gheorghidiu e un erou din galeria «inadaptabililor» tip Brătescu-Voinești, e un învins". Un „învins în toate" e și Ladima, în *Patul lui Procust*, și „Brătescu-Voinești nu l-ar fi văzut altfel". Din I. Al. Brătescu-Voinești descind, după opinia istoricului literar, și o seamă de personaje ale altor scriitori; din el derivă o întreagă literatură. Subiectul primului roman al lui Gib Mihăescu, *Brațul Andromedei*, „aduce aminte de nuvelistica generației lui Brătescu-Voinești, eroul principal fiind ceea ce s-a numit la noi un inadaptabil". „Fixațiunea" eroului (Andrei Lazăr) „e înrudită" și „cu îndîrjirea maniacală a lui moș Peiu din schița lui A. Vlahuță". „Al lui Brătescu-Voinești (și prin el al lui Caragiale)" e „stilul general" din romanul *Velerim și Veler Doamne* de V. I. Popa. *Menuetul* lui G. M. Vlădescu, „pornește din mediul provincial cunoscut din nuvelistica lui Sadoveanu, Gîrleanu și Brătescu-Voinești". De la acesta din urmă vin „împărțirea indivizilor în oameni buni și oameni răi, exagerarea pînă la grotesc a persecuției din partea societății, sensibilitatea morală". Pronunțate afinități cu proza lui Brătescu-Voinești au multe dintre nuvelele de tinerețe ale lui M. Sadoveanu, acele din viața tîrgurilor

în speță. Tînărul Sadoveanu a suferit și influența lui Caragiale. Revenind la Camil Petrescu, ideea din *Suflete tari* „nu-i așa de stendhaliană cum apare la întîia vedere. Ea se încadrează perfect în tradiție și se leagă prin *Bujorești* lui Caton Theodorian de literatura conflictului între boieri și ciocoi". *Act venețian* amintește de *Patima roșie* a lui M. Sorbul. „Celino e un Rudi, care a sedus cu inocență și fără eroism o sumedenie de femei. Alta, specie de Tofană, îl terorizează cu o dragoste gravă". *Ulița copilăriei*, cartea de debut a lui I. Teodoreanu, „duce în chip vădit la Jules Renard, la Anghel și la Delavrancea". Punctul de plecare tematic al unora dintre scrierile lui F. Aderca *(Grădinarii, Femeia cu carne albă)* pare a fi nuvela *De la noi, la Cladova* a lui Gala Galaction. „Multele *Scrisori* ale Elenei Farago se trag din *Scrisorile* eminesciene". Pornind din simbolism, I. Valerian „a rupt cîte ceva din tot ce a putut întîlni în cale, din Al. A. Philippide *(Rîsul clopotelor)*, din Camil Petrescu *(Inscripții pentru o fetiță)*, din T. Arghezi *(Puteri străine)*." Macabritățile, autorul *Caravanelor tăcerii* le-a împrumutat de la Minulescu și Bacovia, îndeosebi. Camil Baltazar a scris poezie sanatorială, „perfecționînd pe A. Maniu". Poemele pillatiene din *Visări păgîne* „sînt de un parnasianism exuberant, țipător, în linia lui Al. Macedonski". În ele „se pot dibui (...) accente din toți poeții români, din Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Coșbuc, însă teribil travestiți, pînă la nerecunoaștere, în costume exotice". Construirea de către L. Blaga, în *Zamolxe*, a unui panteon dac „amintește mitologiile dacice ale lui Bolintineanu și Eminescu". Noutatea cea mare a situărilor operate de Călinescu este însă amintita dihotomizare a perspectivei, stabilirea de relații diacronice în ambele sensuri. Desigur, G. Călinescu nu este cel dintîi istoric literar român care semnalează în anumite opere note, aspecte sau motive ce prevestesc particularități ale unor creații viitoare ; găsim asemenea semnalări și la Densusianu, bunăoară, însă cu totul incidental [24] ; Călinescu și-a făcut însă din inversarea raporturilor cronologice o metodă. E posibil, și chiar foarte probabil, ca, efectiv, viitorul istoric integral al literaturii naționale să fi citit sistematic întîi scriitorii români contemporani și după aceea „clasicii". Urmînd, în Facultate, italiana, el nu putea, firește, să se „specializeze" în același timp și în literatura română. Angrenat,

după aceea, în publicistică, trebuia să scrie mai ales despre autori în plină activitate, despre cărți de abia ieșite de sub tipar. Drept urmare, criticul vedea efectiv scriitorii din secolul trecut și de mai înainte prin aceia pe care îi recenza în *Viața literară*, în *Adevărul literar și artistic*. Lectura sa era, fără a se voi astfel cu tot dinadinsul, a unui modern, și ea și-a „modernizat" obiectul. Citiți prin Arghezi, prin Barbu, prin Pillat, un Alexandrescu, un Bolintineanu, un Bolliac își dezvăluie trăsături în virtutea cărora devin contemporani cu aceștia, satisfăcînd implicit exigențe inerente înțelegerii moderne a poeziei. Departe de a fi striviți prin confruntarea cu poeți ai secolului XX, liricii premergători sînt, dimpotrivă, actualizați, integrați sistemului de valori contemporane active. Efectul lecturii călinesciene este „metamorfozarea zeilor", aducerea mumiilor la viață. „Clasicii", scriitorii din toate timpurile devin „contemporanii noștri". Unii dintre ei sînt aduși direct în prezent, alții apropiați de noi, prin raportare la creatori din epoci intermediare, în special la Eminescu, Creangă, Caragiale. „Cînd citești cronica lui Niculce — scrie, de pildă, Călinescu — un nume îți năvălește numaidecît în minte : Creangă. Într-adevăr, dacă ne-am închipui pe Creangă trăind în veacul al XVIII-lea, el ar fi trebuit să scrie ca Niculce, precum Niculce, în epoca eminesciană, nemaifiind acum boieri la cîrmă, și-ar fi scris istoria vieții lui." Cronicarul mai posedă, potrivit observației criticului, și „ceva din limbuția de mai tîrziu a lui Ion Ghica", aceasta fiind un instrument admirabil al caracterizării anecdotice. Trecînd la alți autori din perioada veche, istoricul literar descoperă în cronica lui Radu Popescu scene avînd „mișcarea teatrului unui Delavrancea", în *Istoria ieroglifică* — „limbuția lui Creangă", în anonima *Istorie a Țării-Românești de la leatu 1769 și a Bucureștilor, săracii* — „stîngăcii savante, ritmuri inegale, și o mare măscărie populară, prevestind pseudo-folclorul suprarealist, de dicteu automat", în pitarul Hristache — un străbun al lui Minulescu. Cronicile rimate muntene din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, constată Călinescu, sînt triviale, burlești, „în afara oricărei idei artistice", însă pitorești și de o „spontaneitate vulgară", de „o anume repeziciune mimică", ce anunță un stil : stilul pe care îl vor institui, între alții, Anton Pann și Caragiale și care „merge (...) pînă la Arghezi și Barbu". În compunerile pitarului Hristache există „versuri a căror încîntătoare neghiobie pare fa-

bricată de un Urmuz". Anticipările consemnate de către istoricul literar abundă în capitolele avînd drept obiect creația de după 1800. Discursurile din *Țiganiada* „sună ca un *Împărat și proletar* de șatră". În poezia lui Asachi, „nostalgia lui Petrarca transpusă pe teritoriu danubian dă acorduri eminesciene". Iancu Văcărescu întrebuințează în *Peaza rea* un procedeu „caragialesc". Ideile lui I. Heliade Rădulescu vor da naștere junimismului. În scrierile satirice, Heliade „parodiază cu plăcere pronunția victimelor sale, și e precursor al lui Caragiale în caricarea dascălului ardelean". Anumite „arii" din poeziile lui Grigore Alexandrescu prevestesc pe Alecsandri și Eminescu. Preludii la diatriba eminesciană din *Scrisoarea III* sînt unele dintre versurile lui Zilot Românul. Prin *Păcală și Tîndală*, C. Negruzzi deschide „drumul lui Anton Pann și lui Ion Creangă". „Numai Eminescu" ar mai fi pus „atîta invenție verbală în viziunile lui" precum C. Stamati. „În mersul discursului" din „epistolele" lui Boliac „se descoperă intrări ce vor fi în atenția lui Eminescu". Anticiparea, celui mai mare poet român „nu e greu de văzut", în multe dintre versurile lui Alecsandri, în acele din *Sora și hoțul*, de exemplu, sau în „ritmica ingenuă din unele doine". În „rostogolirea lor furtunoasă", „în sacadare", anumite pasaje ale monoloagelor din *Legendele* aceluiași prevestesc „oratoria dramatică a lui Delavrancea". Hagi-Tudose își are un înaintaș în Antohi Sgîrcea, „zgîrcitul risipitor" din piesa omonimă. Alte piese ale lui Alecsandri premerg teatrului caragialian. „*Iașii în carnaval* are mult din comicul de încurcătură din *D'ale carnavalului*". În *Chir Zuliaridi*, „desfășurarea acțiunii are analogii cu aceea din *O noapte furtunoasă*". „Preludii la opera marelui Caragiale" sînt și în piesele altor scriitori de teatru, unii uitați; bunăoară în *O soaré la mahala* de C. Caragiale, unde „Anastase e un fel de jupîn Dumitrache, Arghirița o Zița, Jean un Venturiano" și „monologul lui coconu Anastase (...) seamănă cu calculele de scrutin ale lui Brînzovenescu, Farfuridi și Trahanache" *(St. și cerc.*, 47. Dar fiindcă a fost vorba de Alecsandri, el nu trebuie părăsit înainte de a menționa că istoricul literar găsește în proza lui „pagini de o mare vervă de cuvinte în duhul viitorului Creangă" și descripții în care „autorul pastelelor chineze face, înaintea lui Macedonski, imnul feericului de interior modern". Un macedonskian *avant la lettre* identifică G. Călinescu în Al. Sihleanu: „Complexitatea băr-

batului rafinat şi barbar totodată, pe care se va încerca s-o înfăptuiască Macedonski mai tîrziu, o găsim la Sihleanu nefabricată". Subestimatul (încă) poet şi teoretician literar Radu Ionescu e prezentat ca un „precursor foarte îndepărtat al lui Bacovia". Nu se menţionează, în schimb, „maiorescianismul" său. Mai departe, în *Istorie* şi în micromonografiile menite (probabil) să devină capitole în noua ei ediţie, Călinescu notează, între altele, că *Mira* (proiectul de dramă istorică eminesciană) „conţinea sîmburele din care Delavrancea avea să scoată *Viforul*", că în *Boierimea de altă dată* „atmosfera lui Sadoveanu" e „presimţită cu cîteva decenii înainte", că *Geniu pustiu* „e întîia încercare înainte de Rebreanu de a vîrî viaţa ardeleană orăşenească, ţărănească şi eroică în literatură", că Duiliu Zamfirescu „repudia calofilismul cu cîteva decenii înaintea lui Camil Petrescu", că dialogurile din cutare naraţiune a lui C. D. Aricescu „sînt cinice, în stilul viitor al lui Damian Stănoiu, că teoria lovinesciană a sincronismului şi diferenţierii e prefigurată în *Spiritul critic...* al lui G. Ibrăileanu, că D. Anghel pregăteşte în proză, „stilul Arghezi şi Urmuz", că procedeul bacovian al „retoricii întoarse" („sfărîmarea pînă la aparentă anarhie a solemnităţii") „a făcut şcoală", fiind reluat, între alţii, de către Adrian Maniu, care „îi va da forma ingenuităţii", şi de către Demostene Botez, care îl va converti în infantilism, că, în fine, „este surprinzător cîte lucruri a intuit Adrian Maniu. La el găseşti în embrion pe Camil Baltazar cu poezia sanatoriilor, pe tradiţionalişti şi chiar pe Lucian Blaga". În opere din secolele trecute, istoricul literar găseşte texte ce premerg prin vreun aspect sau altul nu numai creaţiei româneşti ulterioare, dar chiar şi unor moduri stilistice sau tematice din marile literaturi europene. Gavril Protul „profesează un adevărat claudelism". Întîia carte din *Divanul* lui Cantemir „e de o uimitoare asemănare cu dialogurile de mai tîrziu ale lui Leopardi". În *Archaeus faber causae et initio rerum naturalium*, D. Cantemir avansează ideea condiţiei umane insuportabile. „Acesta ar fi, cum am zice azi, «tragicul» existenţei". Comisul Vasile Pogor zugrăveşte „sinistritatea cimitericală a ruinelor" cu un tuş „foscolian şi volneyan". Descrierea de către Dinicu Golescu, a palatului Schönbrun „dă o pagină rară de poezie orientală, cu evlavii şi uimiri, cu tulburări exprimate naiv, de un sălbatec, rudimentar verlainianism". Scrisorile către Maiorescu ale lui Duiliu Zamfirescu

revelă (încă din 1890) în acesta din urmă un „teoretician al autenticității, al procesului verbal, în linia lui Stendhal și André Gide".

Inserțiunea, pe de o parte, a creației românești în mișcarea literară universală, continuitatea, organicitatea ei, pe de altă parte, sînt dovedite, în *Istoria* călinesciană, și prin urmărirea „biografiei" unor motive și a unor specii literare. Preromanticii și romanticii noștri abordează, bunăoară, asemenea literaților din Occident, tema ruinelor. Motivele de și mai largă circulație universală „vanitas vanitatum" și „ubi sunt" apar la Miron Costin, pentru întîia oară („Unde-s a lumii împărați ? Unde iaste Xerxis ? / Alexandru Machidon ? unde-i Artaxerxis ?"), și traversează toată istoria literaturii noastre, interpretate fiind (s-a văzut) și de către G. Călinescu însuși. Printre acei ce meditează asupra deșertăciunii și nestatorniciei celor lumești se numără Vasile Fabian Bob („S-a întors mașina lumii, s-a întors cu capu-n gios") și Zilot Romînul : „Unde-s romanii, / Lumii tiranii ? / Așa sînt toate : / Nasc, cresc, au moarte..." Dintre speciile literare mai insolite, cultivate de poeții români în toate timpurile, *Istoria* menționează „blestemul". „Niște timide încercări de «blesteme»" sînt semnalate în versurile lui C. Faca : „Fie lumea un pustiu / Peste tot, peste pămînt ; / Fie totul un ruin, / Suflînd veșnic ger de vînt !" Un «blestem» destul de viguros", scris, înaintea aceluia, celebru, din *Mihnea și baba,* este reținut din *Florile Bosforului* de Bolintineanu *(Blăstemul Dervișului,* „un fel de *Des Sängers Fluch* de Uhland") : „În toată viața voastră p'a voastră tristă casă / Să cînte baibuh ! / O rudă să vă moară, cu orice an ce pasă / Și voi să trăiți încă, domniți d'al morții duh !..." Un altul e găsit într-o poezie a lui Andrei Mureșanu *(Alt răsunet) :* „Întunecă-te, soare, ș'aurita ta lumină / Păstreaz-o pentru fiii din timpii viitori, / Acopere-ți, o lună, a ta rază senină, / Să nu o vadă munții ș-a lor locuitori". Nu rămîne, firește, neconsemnat blestemul lui Sarmis din poemul eminescian omonim și nu sînt trecute cu vederea blestemele din *Grui-Singer* al lui V. Alecsandri, iar „apocalipticele", „danteștile" *Blesteme* argheziene se bucură de o analiză penetrantă, condusă de ideea că acest poem produce o „impresie adîncă" nu atît prin „ineditul expresiei", oricît de multă „coloare verbală" s-ar găsi în el, cît prin adîncimea temei, care se bizuie pe o „superstiție

magică", aceea că „universul e construit pe un sistem ocult de principii".

A ne întreba dacă apropierile făcute de Călinescu se bizuie pe date reale e firesc și chiar obligator. Însă un răspuns general nu se poate da, firește. Trebuie examinat fiecare caz în parte. Mai întîi e de observat că aceste apropieri sînt de multe feluri. Istoricul literar semnalează influențe, împrumuturi, reluări de motive, afinități de natură stilistică, continuități într-o ordine oarecare de preocupări (artistică, ideologică), orientări (întîmplătoare sau programatice) spre aceleași medii și tipuri, coincidențe, asemănări superficiale — și așa mai departe. Nu toate semnalările excelează prin acuratețe. Împrumuturile de teme, prelucrările, adaptările, localizările (cele din dramaturgia secolului trecut, de ex.) sînt, desigur, arătate exact. Precis sînt indicate, adeseori, sursele unor motive lirice, modelele unor structuri prozodice, tipurile de sensibilitate, climatele în care se integrează anumiți scriitori prin atmosfera, tonalitatea, personajele operei lor. Pentru a-și valida aserțiunile, criticul recurge, de multe ori, la citat, așează alături fragmente din operele presupuse a fi constituit modele și din cele îndatorate acestora. Compușii prin care o operă descinde din vreo alta, autohtonă sau străină, sau prin care din contră, anticipează un stil, un procedeu, o ideologie, sînt, în numeroase cazuri, indicați cu exactitate. În numeroase cazuri, dar nu în toate ! Vagi sînt, bunăoară, trimiterile din capitolul privitor la Barbu Paris Mumuleanu : „Prietesugul *poate fi* inspirat din Iancu Văcărescu, și la fel și *Adevărul, dacă* poemul Văcărescului e mai vechi și a putut să-l cunoască în vreun chip. Titlurile duc la preromantici. Mai mult decît din Lamartine, cîntarea anotimpurilor *(Primăvara, Toamna),* conduce la violenta modă iscată de James Thomson (1700-1748) cu ale sale *The Seasons (Winter, Spring, Summer, Autumn)* imitate de Saint-Lambert. *Memoria celor trecute, Mormîntul* reproduc titlurile a două poeme de Legouvé *(Les souvenirs, Le sépulture).* Reveriile nocturne *(Noaptea, Luna, Miezul nopții)* sînt în spiritul lui Young din *Night Thoughts*". Eruditul comunică nu numai certitudini, ci și presupuneri, servindu-se de formulări ca „poate", „probabil", „se pare". „De la Ariosto *pare* a veni ideea din *Filozofie simplă*", poezia lui Asachi. „*S-ar părea* că Eminescu a luat ceva din acest *Manfred* al lui C. A. Rosetti". „Iancu Văcărescu a scris și balade, al căror

punct de plecare *trebuie* să fie în Bürger și în Goethe". Se *poate* ca izvorul „infantilismului" (din poemele lui A. Maniu — n.n.) să fie în Jules Laforgue". (s. n.). Spuneam că G. Călinescu nu e un comparatist în accepția riguroasă a termenului. Avînd oroare de pedantism (pe care îl practică, totuși, uneori, în scopuri parodice), el nu stă, de regulă, să cerceteze dacă, de pildă, o operă străină oarecare a fost citită în mod sigur de către un scriitor român influențat de ea într-un grad sau altul, sau cunoscută doar din surse de a doua mînă. Dacă a fost citită în original sau în traducere, integral sau parțial. În lipsa documentelor care să-i permită elucidarea unor asemenea chestiuni, nu se întreabă, sau nu întotdeauna, dacă opera în cauză *putea* fi cunoscută de scriitorul respectiv, și în ce împrejurări. Dacă s-ar fi ambiționat să-și dovedească fără posibilitate de controversă fiecare afirmație de acest gen (servitute la care se autoconstrînge, dealtfel, atunci cînd studiază minuțios, monografic, și nu doar micromonografic, un autor), Călinescu n-ar fi ajuns niciodată să-și termine *Istoria*, sau ar fi redus la minimum referințele, privînd cartea de ceea ce îi face, în bună măsură, interesul și îi dă, împreună cu alte însușiri specifice, atîta farmec. Un mai atent control al trimiterilor era de dorit, totuși. Prea sînt puse cam pe aceleași plan referirile de naturi cu totul diferite. Istoricul literar consemnează, uneori, la fel de fugitiv asemănări ale unei opere cu alta datorate unor posibile influențe și simple coincidențe de situații, de atitudini, de procedee tehnice. Tipurile de raporturi între opere și între scriitori (subordonare, afinitate, anterioritate, simultaneitate, necesitate, accidentalitate etc.) nu sînt consecvent elucidate. De aici, teama cititorului că nu toate asocierile corespund realității istorico-literare obiective, că nu tot ce se afirmă privitor la raporturile de creație dintre diferiți scriitori se poate însuși fără o prealabilă verificare a afirmațiilor, că, în fine există în *Istorie* aserțiuni hazardate. Discutabile sînt nu atît indicațiile de posibile surse, în această privință Călinescu se dovedește un cercetător scrupulos (nu scutit, natural, de posibilitatea de a greși), cît punerile în relație ale unor scriitori pe temeiul diverselor afinități. Istoricul literar reține uneori detalii nestructurante, periferice, ale unor opere și stabilește în funcție de ele raporturi ce se dovedesc a fi doar de superficie. De cele mai multe ori, raportările

fortuite sînt justificate prin asemănările (care pot fi foarte vagi) între anumite elemente de figurație poetică, de univers liric. Tipice în acest sens sînt trimiterile dinspre cîțiva foarte diferiți poeți către Lucian Blaga. „Dramoleta necromatică într-un act" *Maica cea tînără* de Emil Isac, fiind „un simplu prilej de a executa fresce hieratice, violent cromatice și panice", ar fi pregătit „iconografia stilizată a lui Lucian Blaga, care e în fond un chip de a vedea ardelenesc". Abstracție făcînd de reducerea minimalizată a poeziei blagiene la iconografie, și încă la una regională, stilurile interioare ale celor doi poeți sînt radical deosebite. Chiar ca poet al exultanței dionisiace, Blaga nu are nimic comun, nici în latura iconografică, cu Emil Isac. Exuberanța lui este extatică, a emulului său, pasională la modul laic, desacralizant. Cu Adrian Maniu, Blaga are anumite afinități, nu însă de profunzime, așa încât a zice că autorul *Salomeei* e, ca „poet bizantinizant", „precursor cu un deceniu al lui Lucian Blaga", este exagerat. Cel puțin o delimitare, o restrîngere a sferei afirmației, în sensul specificării că A. Maniu anunță doar o anume latură a poeziei blagiene, era necesară. Cu totul intenabilă e aserțiunea că „elementul mișcării" din *Rapsodii de vară* de Gh. Topîrceanu ar premerge „panismului lui Blaga". Iar a pretinde că există blagism *avant la lettre* în... N. Beldiceanu implică asumarea riscului de a fi dezmințit de oricine a citit o poezie de Blaga. „Toamna cu surpări de nuci și cu idile naiv stilizate — susține criticul — sugerează panteismul fructifer și bizantin al lui L. Blaga." Pe ce se bizuie această judecată pretinsă de realitate ? Pe următoarele strofe : „Era toamnă, cîte una, / Pe jos nucile cădeau ; / Crengile-mpleteau cununa / Fruntilor, ce atingeau. // Sub tufarii de la vie, / Printre strugurii voioși, / Eu priveam cu bucurie / Noaptea ochilor frumoși... // Tu ședeai jos, sub o viță, / Deasupra-ți, Smărăndiță / Atîrna un strugurel / Verde ca un smărăndel..." Orice comentar e de prisos. Cel puțin riscante sînt și alte asocieri. A „imitat" oare Mateiu I. Caragiale, în sonetele sale cu portrete de boieri, pe D. Teleor ? E o cît de vagă umbră de „minulescianism" în versurile rigid clasicizante ale lui Ion Al. George („Lumina curge din înalturi / Pe cîmpul ars, părăginit ; / Sub un cypres un sphynx visează : / Picioarele i-au ruginit") ? Sînt versurile de război, atît de puțin retorice, deloc patetice, ale lui Camil Petrescu „înrudite într-un fel cu acelea ale lui Aron Cotruș " ?

Vastitatea unor privelişti din *Ciclul morţii* trebuia raportată oare numaidecît la „înclinaţiunea lui V. Hugo pentru colosal“ ? Nu se putea găsi un alt termen de comparaţie, mai apropiat (în poezia expresionistă germană, bunăoară) ? Nu este, iarăşi, exagerat a vedea în tehnica narativă din *Dumineca orbului* de Cezar Petrescu un „mod de a traduce în termeni subiectivi *Ulise* al lui James Joyce“ ? Apare, nimic de zis, în ambele romane, ideea de absurd, de hazard, de incomunicabilitate, dar aceasta traversează multe alte scrieri. Micul roman al lui Cezar Petrescu poate fi socotit cel mult un fel de parodie a complexei epopei joyceiene a banalului cotidian. Exterioare sînt similitudinile dintre unele poeme din *Scut şi targă* de Perpessicius şi poezia rimbaldiană. Rimbaud e crud, sarcastic, în timp ce Perpessicius, chiar descriind executaţii din şanţ, rămîne un contemplativ melancolic, care, cum observă însuşi Călinescu, îşi va instala „intimismul simbolist şi livresc“ în formula unui „clasicism elegiac de factura Ovid—Catul—Properţiu“. Doar exterior virgilian şi horaţian este Blaga în *Paşii profetului.* Adevărat că în „pastoralismul“ său „se regăsesc toate elementele bucolicii virgiliene : Pan, «ovium custos», ardenţa caniculară a cîmpurilor, greierii, macii adormitori“ etc., însă acestea sînt integrate într-o viziune mult prea... dacică pentru a putea fi omologată cu *Georgicon*-ul poetului roman. „Cornițele sub năstureii moi de lînă“ vor fi amintind „horaţianul ied cu fruntea umflată de coarnele noi (frons turgida cornibus primis)“, însă această reprezentare e, iarăşi, doar un detaliu al unei structuri vizionare ce nu e deloc de tipul celor create de Horaţiu. Gratuită este asemuirea întîlnirii dintre eroina schiţei *Pe drezină* a lui I. A. Bassarabescu şi fostul ei adorant cu „solemnitatea cazului Francescăi de Rimini“. Despre Iorga se afirmă că „a jucat în cultura română, în ultimele patru decenii, rolul lui Voltaire“. În ce sens ? Căci Voltaire a jucat mai multe roluri. Călinescu precizează : „schimbînd ceea ce-i de schimbat“. Dar ce e „de schimbat“ ? Asta n-o spune. Şi trebuia. Altfel nu se poate şti cu certitudine la ce se referă. Mai supărătoare decît considerate izolat sînt micile inexactităţi şi imprecizii prin implicaţiile lor, prin concluziile nedorite spre care pot îndruma conştiinţa lectorului. Finalitatea punerii în relaţie rămîne, uneori, obscură şi, aparent cel puţin, fără raport cu judecata de valoare ; nu rezultă cu claritate dacă asemănarea, în unele as-

pecte, a cutărei opere românești cu una străină e un merit al ei sau o scădere. Tot capitolul despre Petică e un florilegiu de citate prin care se arată ce a preluat autorul *Fecioarei în alb* de la diferiți poeți români și străini (simboliști, mai ales, și presimboliști) : Macedonski, Radu Ionescu, Verlaine, Eminescu, Traian Demetrescu, Baudelaire — precum și din simbolismul francez în genere — fără nici un comentariu apreciativ. S-ar părea că G. Călinescu vede în Ștefan Petică un simplu imitator și adaptator. Nu e singurul caz de laconism critic din *Istorie*. Respingînd opinia că poezia lui Bacovia ar fi lipsită de orice artificiu, susținînd că „tocmai artificiul te izbește și-i formează în definitiv valoarea", Călinescu adaugă : „Dealtfel, luată în total, ea este o transplantare, uneori pînă la pastișă, a simbolismului francez." Dacă termenii sînt întrebuințați în accepția lor consacrată, ultima propoziție citată nu numai că nu confirmă pe cea precedentă, dar o chiar anulează. Nefăcînd decît să pastișeze simbolismul francez, Bacovia ar fi un poet neglijabil. Propoziționea continuă, însă. Poezia bacoviană „este o transplantare" etc., „însă pe temperamentul unui Traian Demetrescu". Sensul judecății pare a fi acesta : pornind din simbolismul francez, încetățenindu-i procedeele, Bacovia l-a autohtonizat, trecîndu-l prin Traian Demetrescu. Vrea criticul să spună că autorul *Plumbului* e un epigon al lui Tradem ? Nici vorbă de așa ceva. „Traian Demetrescu e dus mai departe, complicat prin atitudini estetice". Cum ? Prin „audiția colorată", care produce însă, adesea, doar un „cifru naiv" și, mai ales, prin înscrierea în tradiția sumbră a baudelairianismului". „Prototipii" liricii bacoviene sînt : Rodenbach, Rimbaud, Verlaine, Jules Laforgue, Rollinat. și Baudelaire el însuși. Preabine, însă prin ce este Bacovia original ? Numai prin combinarea lui Tradem cu „decadenții" francezi ? „Din modelele franceze — scrie criticul — Bacovia și-a făcut, lucrul este evident, o existență proprie, susținută de un sentimentalism fundamental și în genere de capacitatea de a trăi personal toate aspectele împrumutate". Sentimentalismul, oricît de „fundamental", nefiind suficient pentru a da unui poet „existență proprie", întrucît îl au mulți, exegetului îi rămînea posibilitatea de a întări caracterizarea dezvoltînd următoarea parte a enunțului. Ceea ce și face, sclipitor. Bacovia nu e „un simplu liric, ci un ilustrator al propriei sale lumi, un creator de contururi și gesturi proprii (...) Poetul are o poză, pe care

și-o menține, puerilă ca orice mecanism, și deci de un secret humor". Adecvată sau nu, caracterizarea e subtilă și deschide orizonturi elanului interpretativ al celor ce se aventurează să continue exegeza. Criticul nu pronunță însă o judecată de valoare precisă. Cu ale sale „contururi și gesturi proprii", ce reprezintă Bacovia în contextul simbolismului românesc ? Este el un poet mai mare sau mai mic decît Minulescu ? G. Călinescu n-o specifică, însă preferințele sale merg, vădit, către acesta din urmă. Cititorul neavertizat nu sesizează, poate, acest fapt, nu are cum, deoarece Minulescu e pus în legătură (direct sau indirect), fără determinarea exactă a raporturilor ierarhice, cu feluriți poeți, români și francezi : Paul Fort, Maeterlinck, Béranger, Verlaine, C. A. Rosetti, Eminescu, Alecsandri, Traian Demetrescu, Th. Șerbănescu, Petică, Bacovia, Macedonski, Jehan Rictus și alții. De unde deducem că Minulescu e cotat mai sus decît Bacovia ? Din ton, din vibrația interioară a textului critic, din rostirea nereticentă a laudelor, fără acea constantă bemolizare a lor, la care se recurge în cazul lui Bacovia, precum și din anumite antecedente. Citata apreciere minimalizatoare din *Jurnalul literar* („socotim că G. Bacovia este doar un interesant poet minor") e păstrată, tacit, și în *Istorie*. Formulările de aici, îmblînzite, nu fac decît să ascundă neaderența sub falduri catifelate : „Poezia bacoviană provoacă însă incertitudini, trezind aci entuziasme, aci o firească rezervă pentru manierismul ei patetic. Însă în acest manierism stă în parte și savoarea ei *fragilă* (s.n.). Există la Bacovia un satanism (...) care e un stil al pateticului (...) E ceva asemănător cu senzaționalul romanului foileton..." etc. Ultima propoziție trădează o neînțelegere desăvîrșită. G. Călinescu „nu avea organ" (vorba lui Rilke) pentru tragicul bacovian. Cei care, fie prin lectura nemijlocită (dar nu integrală) a textelor critice călinesciene, fie prin adoptarea unei afirmații ce poate fi întîlnită curent în articolele despre Călinescu, și-au format convingerea că autorul *Istoriei literaturii române* își debitează întotdeauna opiniile franc vor primi cu explicabilă iritare știrea că el nu procedează astfel constant, că există și cazuri în care adoptă ambiguitatea. Un audient al cursurilor sale de la Universitatea din Iași își amintește cum, întrebat de studenții mirați de-a auzi spunîndu-li-se oarecum altceva decît ceea ce citiseră, care din judecățile sale asupra unui anume scriitor trebuiau s-o adopte, la examen : cea violent

negativă, exprimată oral, sau cea din *Istorie*, mult îndulcită, profesorul a răspuns fără ezitare că versiunea orală e cea integral autentică, și că în scris a atenuat-o, spre a nu îndepărta cititorii de literatura autohtonă.[25] Chiar fără această dezvăluire, lectura atentă a *Istoriei* scoate la iveală modul diplomatic în care criticul se pronunță asupra unora dintre autorii contemporani. Orice critic procedează astfel. A rosti despre oricine gîndul întreg, în orice împrejurări, este practic imposibil. A spus-o chiar Călinescu, în una din citatele-i „profesii de credință". Dar nu aceasta e chestiunea. Indiferent de motivele procedării, care sînt, indiscutabil, mai multe și indiferent dacă ele sînt sau nu întemeiate, Călinescu face în permanență trimiteri la diverși scriitori români fără să acorde întotdeauna acestei operațiuni o funcție precisă și mai ales valorizantă. Nu reiese limpede, din expunere, dacă asimilarea de către G. Bacovia a „poeților blestemați" a fost un cîștig sau o pierdere pentru el, nici dacă, de pildă, Adrian Maniu e un poet de valoare ca urmare a faptului de a fi împămîntenit atîtea procedee poetice și picturale din diferite țări și timpuri. Poziția criticului rămîne ambiguă. După felul oarecum entuziast în care expune faptele, în acest al doilea caz, s-ar zice că prețuiește superlativ poemele din *Lîngă pămînt*, *Povestea din sat* și celelalte volume ale autorului în cauză, însă capitolul începe astfel : „Poezia lui Adrian Maniu e triumful stilisticei și al manierei". Un paragraf debutează cu această propoziție : „Poezia lui Adrian Maniu, deloc descriptivă, exală un puternic miros de vopsele". Se poate răspunde că asemenea caracterizări nu conțin nimic infamant. „Maniera", „stilul", artificiozitatea trec, în ochii multora, drept merite. Da, numai că, doar cu mai puțin de doi ani înainte de apariția *Istoriei*, deci cam în timpul cînd, probabil, tocmai se scria sau urma să fie scris capitolul în discuție, Adrian Maniu era clientul permanent al rubricii *Prostologhicon* din *Jurnalul literar*. Nu ca poet, e adevărat, însă continua sa lapidare, fie și numai pentru ceea ce scria în presă e un fapt de natură a ne predispune să interpretăm ca expresii ale maliției, și nu ale elogiului, formulările din *Istorie*. Echivoce devin, prin relație, și unele dintre filiațiile stabilite înlăuntrul literaturii naționale. Ștefan Gheorghidiu și G. D. Ladima — se afirmă — coboară, temperamental, din eroii lui Brătescu-Voinești. S-o admitem ! Dar de aceeași obîrșie sînt și personajele unora

dintre romanele lui Victor Ion Popa, Gib Mihăescu, G. M. Vlădescu, scriitori atît de diferiți între ei și atît de inegali valoric ! În ce constă diferența specifică a eroilor lui Camil Petrescu ? Cititorul se vede obligat să o determine singur, trăgînd el însuși concluziile sugerate de analiza critică ; explicit nu i se comunică nimic în această privință, iar poziția ierarhică a autorului *Ultimei nopți* în constelația epică formată prin situarea eroilor săi în numita familie de spirite rămîne neprecizată. Lucrurile se complică, și chiar se încurcă de-a binelea, dacă se ține cont de caracterizarea deloc măgulitoare făcută de critic însăși umanității nuvelelor lui Brătescu-Voinești. Judecînd în funcție de această caracterizare, a fi din familia sufletească a lui Pană Trănea și Andrei Rizescu înseamnă a fi, funciar, un infirm. Infirmi, eroii lui Camil Petrescu ? Într-un fel da, însă într-un fel cu totul diferit de acela în care sînt infirme psihic personajele din *Întuneric și lumină* și *În lumea dreptății*. Desigur, nici Călinescu n-a intenționat să insinueze contrarul, să reducă la același numitor personajele nu numai foarte inegale intelectual, dar și profund deosebite temperamental, însă pentru a descifra intențiile sale exprimate, adeseori, cabalistic, cititorul trebuie să fie un adevărat... călinescolog. Nespecificînd pînă unde merg asemănările între un personaj și altul, între o operă și alta, între un procedeu și alt procedeu, făcînd abstracție de elementele deosebitoare, mult mai caracteristice, uneori, decît punctele comune, asocierile din *Istorie*, ca și din alte scrieri ale lui G. Călinescu, riscă, nu o dată, să genereze confuzii. Chiar raportările la marii clasici pot, uneori, deruta. Moduri lirice eminesciene înfățișate ca nesubstanțiale în *Opera lui Mihai Eminescu* (cel din *Scrisoarea III* în special) devin, în *Istorie*, obiect al reliefării pozitiv estimante, cînd sînt descoperite la alți scriitori. La o seamă de prozatori de la începutul secolului nostru, Sadoveanu între alții, istoricul literar constată orientări și procedee a căror origine e în I. L. Caragiale, și apreciază favorabil scrierile în care acestea se declară. Dar Caragiale însuși e comparat cu Georges Courteline ! La același autor este raportat și G. Brăescu. Trebuie oare să conchidem că, după Călinescu, „marele Caragiale" e un scriitor de talia lui Courteline ? În acest caz, Brăescu este de talia lui Caragiale, și amendarea, citată, a judecății lui Lovinescu devine fără sens. Echivocul planează și asupra unor referiri la stiluri generale de creație. S-a văzut

că unor poeți din secolul trecut li se găsește un merit în faptul de a fi adoptat moduri parnasiene. Despre Otilia Cazimir se spune, în schimb, că, părăsind „veleitatea parnasiană", îmbrățișează cel mai nesilit lirism. Parnasianismul ar implica, deci, un lirism „silit". (Dar pe de altă parte, se atribuie parnasianismului... „maniera animistică și dramatică" !). În numeroase rînduri, criticul stigmatizează modul baroc : „Propoziții prozaice își complică [în *Tărîm transcendent* de Camil Baltazar] fiece parte cu metafore fără o viziune totală, dînd astfel de rezultate baroce" (p. 756). *Cara-Su* e un roman „ciuruit, din păcate, de prea multe metafore baroce" (p. 759). „Vina cea mai grea este o încărcare de tonuri și de forme care duc la un adevărat baroc al folclorului" (p. 785). „Barocul, superficialitatea îl împiedică să fie un adevărat scriitor (p. 801). Totuși : „Din familia acestor poeți ai barocului" (printre ai cărei membri criticul include pe „Blok, Bjelyj, Esenin") „face parte și Aron Cotruș, cu un talent incontestabil, suferind doar de excesele lui". După cum se vede, termenul „baroc" este utilizat, cînd într-o decepție (peiorativă), cînd în alta (pur descriptivă, neutră). De ajuns de nebulos sînt argumentate, am mai notat-o, însă în fugă, unele încadrări. G. Topîrceanu ar fi („nici vorbă") „un simbolist în felul lui", „chiriașul grăbit" fiind „un frate mai comic al matelotului și pelerinului minulescian". Așa, toți poeții sînt simboliști. În toți se poate găsi vreun motiv care să existe și în poezia (mai mult sau mai puțin) simbolistă. Ahasverus ar fi un personaj tipic simbolist. B. Fundoianu e trecut între tradiționaliști, sub cuvînt că „tradiționalismul reprezintă o formă de modernism". Tot acolo e clasat Ilarie Voronca, întrucît al său *Petre Schlemihl* „lasă să se vadă limpede marea lui afinitate cu Ion Pillat". Pornind de la premisa că istoricul literar ne-ar fi convins pe deplin că lucrurile stau altfel, rămîne, totuși, de neînțeles, ce îi leagă pe acești poeți de Radu Gyr, D. Ciurezu, Zaharia Stancu și Teodor Murășanu. Căci dacă numim „tradiționalism" orientarea lui Fundoianu și a lui Voronca, dacă admitem posibilitatea atașării ei la aceea a lui Pillat, trebuie să dăm alt nume orientării celorlalți poeți menționați, cu care (exceptînd cîteva poeme à la Voronca ale lui Radu Gyr) autorul *Priveliștilor* și autorul *Restriștilor* nu au chiar nimic comun. Cît privește înserierea valorilor românești în diverse configurații universale, aceasta poate alimenta, în unele cazuri, ca urmare a insufici-

entei circumstanțieri, impresii nedorite. Un străin ar putea să rămînă cu opinia că, în literatura română, coeficientul creației originale ar fi modest în raport cu acela al „imitației" în sens larg. Or, Călinescu a scris *Istoria* tocmai pentru a spulbera o asemenea părere. Pentru a valida „încrederea că avem o strălucită literatură". Pentru a dovedi umanității că „nasc și în Moldova oameni".

Revenind la concepția pe care este clădită *Istoria*, e de cercetat în ce chip își găsește ea, concret, aplicarea. Izolînd artisticul de cultural, cartea se vrea o istorie a *valorilor* românești, a celor strict literare. Dar cum sînt acestea identificate și ierarhizate ? După ce criterii ? A deosebi literarul în înțeles așa-zicînd material de neliterar, a despărți poezia, nuvela, piesa de teatru de cronică, de manual, de predică e simplu ; această operație se reduce la consemnarea evidenței. Dificultatea e de a stabili dacă un text posedă realmente *valoare* literară și cîtă. Există valori absolute și valori relative, diferențiate și unele și altele, multiplu : tipologic (mai ales), primele ; celelalte, ierarhic, sau mai ales ierarhic. Ce criteriu de stabilire și ierarhizare a valorilor a adoptat G. Călinescu ? S-a reținut, desigur, declarația din prefața ediției mari a *Istoriei*, potrivit căreia, în înțelegerea criticului nostru, scara de valori se cuvine a fi stabilită *înăuntrul* literaturii naționale, și nu la dimensiuni cosmice ; altfel zis, la modul relativ, și nu absolut. Principiul e nu numai pus în aplicare, dar și reafirmat explicit, în cuprinsul cărții, de nenumărate ori. Pentru justificarea aprecierilor pozitive pe care le dă unor scrieri, criticul invocă meritele lor de ordin, în parte, mai mult *istorico-literar* decît *literar*. Raportîndu-le la valori din trecut receptate de sensibilitatea modernă, le situează, totuși, în ambianța spirituală a epocii în care au fost produse, și le judecă în consecință. Cu alte cuvinte, fenomenul literar (și, cu atît mai mult, cel preliterar) nu numai că nu e confruntat, din perspectivă axiologică, doar cu înfăptuiri artistice absolute, verificate pe plan universal, dar chiar considerat în spațiul mai restrîns al literaturii naționale, este evaluat prin relație. Pentru a descoperi la Alexandrescu „tehnica marilor solemne instrumente muzicale" și celelalte însușiri, criticul „se așează în timpul romantic". Liric ocazional, absorbit de politică", C. A. Rosetti beneficiază, în *Istorie*, de un capitol substanțial, monografic, pe considerentul că, „pentru vremea lui", a fost,

ca poet, „de un interes apreciabil". În judecățile criticului apare adeseori vorba „azi". Criteriul estimativ ar fi, așadar, acela — lovinescian — al actualității. Însă Călinescu adoptă, de cele mai multe ori, premisa sincronistă pentru a o nega. Voința de a recupera cît mai multe producțiuni din indiferent ce epocă îl determină să încerce legitimarea prețuirii lor pe ambele căi posibile : atît prin sublinierea elementelor ce prevestesc moduri de creație viitoare cît și prin recunoașterea „valorii de întrebuințare", ca să zicem așa (împrumutînd terminologia economiei politice), într-o anume epocă. Atît prin tragerea spre noi a literaturii scrise în timpuri revolute cît și prin transportarea noastră în acele timpuri. „Poezia *Groza*, atît de prețuită de Maiorescu — scrie, de pildă, autorul *Principiilor de estetică* — este *azi* neglijabilă. Dar *judecînd prin relație* ea înfățișa atunci o bună înscenare." (s. n.) Confruntarea cu „azi" poate fi însă și un mod al condamnării. În asemenea cazuri, Călinescu judecă exact ca E. Lovinescu. De pildă : „Proza lui Baronzi nu poate azi interesa". Criticele lui Ilarie Chendi, „deși scrise cu oarecare nerv, (...) și-au pierdut azi interesul". „Neglijabil este azi Vasile Pop". De ce unele scrieri, „neglijabile" sau fără interes „azi" sînt, totuși, vrednice, prin ceva, de oarecare interes și chiar de laudă, iar altele nu, e greu de precizat. Poate că proza lui Baronzi și a lui Vasile Pop, critica lui Chendi sînt lipsite de orice merit, caduce la modul absolut. Dacă aceasta a fost părerea criticului, relativizarea nu are sens. Adverbul „azi" e de prisos. Dacă, însă, activitățile celor amintiți își vor fi avut meritele lor, la vremea cînd s-au desfășurat, pierzîndu-și, după aceea (doar) actualitatea, trebuia scris — ca în alte cazuri analoage — așa. Privarea unor scrieri de recunoașterea oricăror merite, doar sub cuvînt că nu mai corespund exigențelor prezentului, apare cu atît mai inexplicabilă cu cît în *Istorie* abundă judecățile prin care altor compuneri, declarate și ele depășite, nu li se refuză acordarea de aprecieri pozitive pentru ceea ce au reprezentat cîndva. O seamă de scriitori sînt socotiți vrednici de a fi menționați favorabil, și chiar de a ocupa, unii, locuri de cinste în ierarhia națională a literelor, în virtutea faptului că, fără a fi mari sau, cîțiva, măcar remarcabili, înseamnă ceva, într-un anume context. „Valoarea relativă" a romanelor lui Gr. Grandea „rezidă în invenție, factor de obicei absent la naratorul român". „Brătescu-Voinești nu e un scriitor mare

în termeni absoluți" și, totuși, prin anumite însușiri, el „ocupă în literatura română un loc remarcabil, mai ales dacă ținem seamă de sărăcia producției acum cîteva decenii..." G. M. Vlădescu „apare ca un autor vrednic de menționat (...) ținînd seamă de realitățile noastre, de puținătatea romanelor memorabile". Romanele lui Romulus Dianu sînt „de magazin ilustrat", însă „ar fi nedrept, într-o literatură încă restrînsă" a nu le cita. Tipică pentru modul relativizant al multora dintre judecățile călinesciene de valoare e încheierea capitolului *Cezar Petrescu* „Desigur — scrie criticul — că mai tîrziu, cînd literatura română va fi mai bogată, istoricul nu va acorda lui Cezar Petrescu decît cîteva rînduri. Azi însă acțiunea de formațiune a spiritului critic cere o analiză mai lungă." Producția lui Cezar Petrescu nu are, după G. Călinescu, „raport cu literatura adevărată", în absolut, decît prin cîteva „sugestii, portrete și pagini romantic aventuroase". În literatura franceză, autorul *Întunecării* ar fi doar „unul dintre sutele de foiletoniști, un Dekobra, un Kessel cel mult". Criticul pune la îndoială (spre a nu spune mai mult) chiar talentul lui Cezar Petrescu. Cu toate acestea, judecata finală nu e total negatoare, ba chiar ascunde subtextual o atitudine virtual admirativă, și încă la modul superlativ. „Considerînd însă lucrurile relativ — scrie Călinescu — trebuie să consimțim că într-o literatură în care n-am ajuns la o producție întinsă de romane, a avea un confecționator cu însușiri literare este un fapt meritoriu (...) Cezar Petrescu nu e decît un jurnalist cu un bun condei, însă istoricește el a adus literaturii române un element ce-i lipsea : invenția." Acestea sînt, evident, mai mult pseudolaude. Iată însă ultima frază a capitolului : „Vina scriitorului, datorită în bună parte mediului său, este de a oscila între studiu și epica pură, de a nu voi să scrie romane senzaționale în deplină sinceritate, spre a deveni un Eugène Sue ori un Al. Dumas, tot atît de geniali în felul lor ca și Balzac". Recunoașterea posibilității „jurnalistului cu un bun condei" de a deveni un romancier „genial" anulează, firește, dubiul cu privire la realitatea talentului său. Altor scriitori le sînt reliefate meritele relative nu atît prin considerarea acestora în raport cu insuficiența cantitativă sau calitativă a literaturii timpului în care au activat, cît prin luarea în considerare a noutății sau specificității operelor, precum și a urmărilor unora sau altora dintre demersurile lor. „Departe de a fi un

artist", N. Gane „este, totuși, creatorul la noi al literaturii cu boieri de provincie și cocoane patriarhale", care „va da pe Sadoveanu, Gîrleanu și ceilalți asemeni". Lui îi revine (după C. Negruzzi, ar trebui specificat) „meritul de a fi deschis drumul nuvelei române cu treizeci de ani înainte de apogeul ei". „*Ape adînci, Femeia în fața oglinzii*, scrieri care acum douăzeci de ani interesau prin spiritul lor de observație introspectivă, azi sînt superficiale, cu neputință de recitit". Totuși, „ca documente ale sufletului feminin, analizat fără prefăcătorie", aceste volume „sînt foarte interesante". Hortensia Papadat-Bengescu „e mai mult o amatoare, fără o conștiință estetică liberă, probabil, judecînd după toată opera, fără nici o noțiune de artă, căreia îi vine să scrie și care pune pe hîrtie tot ce-i trece prin cap și mai ales prin simțuri". De regulă, cine scrie astfel nu creează literatură. H. Papadat-Bengescu, da. Da, deoarece „capul acestei femei este inteligent, iar simțurile îi sînt rafinate, încît în maldărul de fraze un cuvînt e adesea foarte remarcabil". Pionieratul, în indiferent ce direcție, conferă, în reprezentarea lui G. Călinescu, scriitorilor un prestigiu special, și valoarea — tot relativă, evident — ce le este atribuită, în *Istorie*, atîrnă în bună măsură de acest fapt. Chiar în cazul autorilor prețuiți (cel puțin în parte) pentru calitatea intrinsecă a creației lor — în absolut, deci — în sprijinul judecăților de valoare este adus întotdeauna (cînd e cazul) și caracterul inovator și, implicit, stimulativ al modului artistic propriu fiecăruia. „Puțină, impopulară, proza lui D. Anghel este excepțională și revoluționară. Fără ea nu s-ar înțelege proza de mai tîrziu a lui T. Arghezi." „Așa cum este, H.-a P.-Bengescu merită să ocupe un loc de frunte în stima criticii, nu pentru realizări, uneori impure, ci pentru unghiul de la care își pornește observația (...)" Experiența de la care pleacă romanele ei „e mai bogată și, deci mai utilă, artisticește pentru viitorul romancier" decît aceea a unor romane mai înfăptuite. „Dacă nu e totdeauna excelentă, și cîteodată nici satisfăcătoare, H.-a P.-Bengescu are însă structura marii scriitoare și opera ei conține prin aceasta mai multă valoare exemplară decît operele izbutite la un nivel mai jos." Camil Petrescu „nu este al doilea ori al treilea în literatură, ci unicul pe un drum lăturalnic, într-o junglă virgină, în care nu intră decît pionierii. Prin el, romancierii de mîine vor medita asupra tehnicii romanului." Toate aceste sublinieri sînt operate în

scopul motivării locului rezervat în *Istorie* unor scriitori cărora li se recunoaşte o valoare oarecare independentă, pînă la un punct, cel puţin, de indiferent ce circumstanţe. *Istoria* e populată însă şi de figuri care, potrivit judecăţilor autorului, explicit formulate, nu-şi îndreptăţesc în nici un fel prezenţa prin ele însele. De ce au fost introduse ? Motivările sînt cît se poate de eterogene, unele extravagante. Theodor Şerbănescu, N. Schelitti, Matilda Cugler, Anton Naum, D. Ollănescu (Ascanio), I. Caragiani sînt, după Călinescu, literar vorbind, neantul pur. Li s-au rezervat, totuşi, paragrafe speciale, într-o istorie estetică a literaturii române, ca junimişti. Lui D. Petrino i se recunoaşte însuşirea de a fi, „în provincia lui Arune Pumnul şi a lui Samson Bodnărescu, (...) întîiul cu limba nepeltică". Dar nu pentru aceasta beneficiază de tratare micromonografică, pe două pagini (inclusiv fotografiile), ci... pentru imixtiunea lui nefastă în existenţa lui Eminescu : „Dacă Dimitrie Petrino n-ar fi avut o purtare incalificabilă faţă de Eminescu, azi nu s-ar pomeni de el". Pantazi Ghica, autor de „numeroase nuvele în care este invederată lipsa de talent", a fost primit în *Istorie* pentru un motiv (în parte, cel puţin) contrar : „Pantazi s-a făcut ilustru prin injuriile cu care l-au acoperit Eminescu şi ceilalţi contemporani". Zilot Românul şi-a binemeritat dreptul de a intra în împărăţia literelor graţie darului său de a procura încîntare „prin deliciile neghiobiei". Asemenea lui Beldiman şi Hristache, el este „un remarcabil poet bufon". Virtuţi analoage sînt atribuite colonelului Lăcusteanu: „Omul (...) era de o mediocritate perfectă, de o reducţie sufletească încîntătoare (...) Rar se poate întîlni o mai mare perfecţie a comunului." În numeroase cazuri, primirea în *Istorie* e motivată prin audienţa de care autorii în cauză s-au bucurat în rîndul contemporanilor, prin atitudinea favorabilă lor a criticii, a instituţiilor culturale sau chiar a marelui public. Cartea devine, prin aceasta, o istorie nu numai a valorilor, dar şi a conştiinţei literare. „Nu poetul interesează, — scrie, de pildă, Călinescu, vorbind despre A. Hrisoverghi — cît imaginea romantică pe care contemporanii vor să şi-o facă despre dînsul." În multe rînduri (atunci cînd e vorba de autori din secolul XX, mai ales), criticul ia act de opinia contemporanilor doar pentru ca s-o infirme sau măcar s-o „revizuiască". Oricum, autorii în cauză pătrund în *Istorie*. Cutare roman al

lui B. Iordan „nu are valoare literară", însă „este caracteristic pentru niște preocupări ce par depășite, dar care stăruie, dată fiind originea rurală a multor scriitori". Romanul *Apărarea are cuvîntul* de Petre Bellu „nu intră în limitele literaturii artistice", dar „recomandat ditirambic de Panait Istrati", el „a dat unora sentimentul că se află în fața unui nou scriitor". Fabulele lui Vasile Militaru sînt „triviale". Aceste „proze rimate" constituie însă „pentru mulți (...) «cartea bună»". Neavînd „nici o atingere cu arta". *Însemnările unui belfer* de Ioachim Botez „au fost socotite de unii ca semnul unei vocații de povestitor, de rasa Hogaș". Cine sînt acei „unii" la care face aluzie criticul nu e greu de presupus (și nici de aflat). Ei sînt, de fapt, „unul", și acela se numește (bineînțeles) E. Lovinescu. Doar „o petrecere de amator, modestă, curînd uitată" e scrierea *Lupii* de Dinu Nicodim, căreia „presa" i-a făcut o reclamă „aiuritoare". Presa de orientare lovinesciană, se înțelege, dar la care, după cum menționează mentorul *Sburătorului*, în *Aquaforte*, s-a asociat și Călinescu [26]. Romanele Luciei Demetrius s-au bucurat de „interesul unor cronicari" (din cercul *Sburătorul*, evident), interes care „în nici un fel n-a fost îndreptățit". Alți prozatori, apreciați de Lovinescu (sau și de Lovinescu), precum Ion Iovescu, Dan Petrașincu, Mihail Șerban, Lucreția Petrescu, sînt (după cum s-a văzut) nu integral contestați, dar coborîți cu cîteva trepte mai jos. În cazul scriitorilor de o notorietate mai largă cu mult decît a celor menționați, și (după el) nejustificată (Vlahuță, Cezar Petrescu), criticul nu se mulțumește, am arătat-o, să denunțe eroarea de receptare expeditiv, ci caută să-și valideze sentințele prin analize desfășurate pe spații vaste. În evaluarea unor activități literare, fie într-un sens, fie în altul, intră, nu o dată, și considerente cu totul extraestetice. Oferind lui Brătescu-Voinești „un loc remarcabil" în literatura națională, Călinescu își legitimează atitudinea invocînd nu numai relativa penurie a producției epice de la începutul secolului nostru, ci și „tot binele care a decurs din pătrunderea acestei literaturi în școală, unde vorbește ca nici o alta sufletelor tinere, fără a se coborî din zona artei". La Ion Agârbiceanu, criticul admiră „tactul desăvîrșit cu care acest prelat știe să facă operă educativă", iscusința prozatorului „de a face simpatică virtutea", „ocolind anosta predică". Nerecunoscînd cărților lui Al. Lascarov — Moldovanu „nici o însușire, măcar formală, prin care să inte-

reseze arta", autorul *Istoriei literaturii române* nu trece cu vederea faptul că, dintr-un anume unghi considerate, acestea erau, în epocă, „folositoare ca scrieri educative" și că scriitorul desfășura, „prin conferințe, prin romane alegorice, (...) o vrednică activitate de propagandist creștin". Lui C. Kiriţescu îi înalță un adevărat panegiric pentru înțelegerea cu care a rezolvat, ca director în minister, problemele de tot felul ale cadrelor didactice, și gentileţea cu care îi prezintă cărțile nu e, cu siguranță, fără raport cu sentimentele din care au pornit bunele cuvinte la adresa omului. Superlativ sînt prețuite versurile lui Al. Mateevici : pentru calitățile lor strict artistice, declară criticul, însă citatele sînt elocvente mai mult prin vibrația lor patriotică, și dealtfel se menționează că poetul a murit ca preot militar, la Mărășești. De natură extraestetică sînt, cîteodată și reproșurile aduse unor scrieri. Am dat, în capitolul *Simțul critic*, exemple de repudiere a unor situații din cîteva romane pe considerente morale. Criticul denunță, de asemenea, cînd găsește cu cale, lipsa de veracitate a unor descrieri, neconcordanța lor cu realitatea obiectivă. În *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu, „evaluările bănești ale existenței zilnice sînt de cea mai simpatică necompetență". „Zugrăvirea vieții școlare la Liceul Lazăr este în afara oricărui adevăr", în *La Medeleni*, iar „legăturile erotice ale lui Dănuț cu nevasta unui căpitan" sînt „de domeniul absurdului, (...) deoarece în București, ca în orice oraș mare, disciplina școlară e mai rigidă..." Neverosimilă e ascensiunea lui Tudor Stoenescu-Stoian în *Oraș patriarhal*. „Căci cine a mai văzut provincie să se sperie de prietenia cuiva cu un scriitor ? Cine și-ar face o carieră numai fiindcă a ținut un discurs patetic despre un romancier ?" Cînd nu e de acord cu tezele susținute de eroii unor romane sau piese de teatru sau cu optica prin care sînt trecute, în cărți, evenimente ce s-au petrecut obiectiv (ca în cazul episodului reprimării răscoalei, în romanul lui Rebreanu, sau al viziunii și al unor discuții din *Manasse* de Ronetti-Roman, *Moartea unei republici roșii* de F. Aderca, *Profeți și paiațe* de Emil Dorian, criticul nu ezită să polemizeze cu autorii, lansîndu-se în considerații fără nici o tangență cu esteticul (procedeu dezaprobat la Gherea).

Din cele expuse în acest ultim paragraf ar putea reieși că, *Istoria* e o carte mai mult de istorie (fără o precisă scară de valori) decît de critică literară, că G. Călinescu mai mult

înregistrează (fie și spre a le combate) opinii și curente de opinie decît interpretează estetic și judecă, în fine că, neoperînd cu criterii ferme, stabile, unitare, e mai mult cronicar decît critic. Realitatea, desigur, nu este aceasta. Mai corect spus, aceasta e doar o parte din realitate, și una periferică. Cartea trebuie judecată în funcție de componentele ei nucleare, care sînt în capitolele privitoare la scriitorii de frunte. Acolo, criteriile sînt categoric estetice. Pe marii scriitori, Călinescu îi proiectează în absolut, îi apreciază prin comparație cu giganții marilor literaturi. Aceasta implică o sporire proporțională a exigenței. Confruntate cu capodopere ale literaturii universale, operele românești își vădesc rezistența, trăinicia, dar și fireștile imperfecțiuni, inevitabilele limite. Fără nici un fel de minusuri nu e (nu poate, prin definiție, să fie) nici o lucrare omenească. Dezvăluind relativele neîmpliniri și, în orice caz, marginile genialității în opera lui Eminescu, Creangă, Arghezi, Rebreanu, criticul poate lăsa uneori impresia că prețuiește mai mult autori de a doua mînă. Dar nu e așa. El evaluează, în mare, exact creația literară românească, atribuind — categorial, cel puțin — „cuique suum". Aplică însă scriitorilor (pe categorii valorice) măsuri diferite. În viziunea lui, nu e același lucru a fi perfect sau imperfect la indiferent ce scară. O bună schiță de I. A. Bassarabescu e „perfectă" în felul ei, romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Camil Petrescu sînt „imperfecte", însă în cu totul alt plan. De aici, tot soiul de neînțelegeri. E indiscutabil, o greșeală a criticului că nu și-a expus limpede (cu toate că o putea face, fie în *Tehnica criticii și a istoriei literare,* fie în prefața *Istoriei)* criteriile de valorizare. Făcînd aceasta, ar fi prevenit multe încurcături. Întrucît n-a făcut-o, revine cercetătorului îndatorirea de a stabili criteriile cu care a operat, prin deducție. Cîteva măcar. În *Opera lui Mihai Eminescu,* criteriul de ierarhizare a producțiunilor lirice era, cum s-a văzut, *ideea poetică.* Conceptul acesta e rareori folosit în *Istorie,* și nu neapărat în înțelesul pe care îl are dincolo. Admirația integrală a criticului nu mai este rezervată în exclusivitate poeziei de cunoaștere. Beneficiază de ea și numeroase alte tipuri de creație lirică. Susținînd în continuare (incidental, însă, și fără să aplice consecvent principiul în actul evaluativ) că „poezia cea mare e întotdeauna în comunicare cu metafizicul" (p. 357), că „orice adevărată poezie este hermetică, adică irațională, cu ne-

putință de redus la scheme, cu procesul deschis la infinit" (p. 573), G. Călinescu nu pretinde — în schimbul aprecierii elogioase — „hermetism" și „metafizică" oricărei piese lirice. Sau dă acestor cuvinte un înțeles atît de vast încît în ele încape toată poezia, și nu doar cea „liturgică" și incifrantă. Ce incifrare, ce „hermetism", ce „iraționalitate" sau „metafizică" este în următoarele versuri macedonskiene, citate ultraadmirativ, în care sufletul poetului „cîntă ca duhurile din Paradis" (e vorba de *Paradisul* dantesc) : „Clar de-azur și soare de-aur este inima mea toată, / Și pe cînd rămîne corpul sub destinul cunoscut / Peste sufletu-n urcare este greu ca să mai poată / Să apese amărăciunea din prezent sau din trecut, — / Clar de-azur și soare de-aur este inima mea toată" ? „Cu neputință de redus la scheme, cu procesul deschis la infinit", „liturgice", aceste versuri sînt, însă în aceeași situație se găsesc și multe dintre acelea pe care criticul le găsea, în *Opera lui Mihai Eminescu,* mai puțin izbutite, lipsindu-le „planul al doilea. Dealtfel, Călinescu însuși specifică, în *Curs de poezie,* că „noțiunea de hermetism nu se poate aplica cu proprietate decît unei categorii anumite de poezii, urmărind programatic ocultismul" (*Pr...,* 26). Iar *Istoria* sa așează pe trepte de sus ale scării valorice versuri care, în chip vădit, nu se încadrează în definiție. Altfel ar fi trebuit să priveze de această cinste nouă zecimi din lirica românească viabilă ! Criticul este receptiv, de exemplu, la poezia simbolistă a plecărilor, a despărțirilor, a așteptărilor, a rememorărilor, a „confesiunii smerite", a pioaselor reculegeri; nu disprețuiește sentimentalismul stilizat ; „are organ" pentru „poezia plictisului duminical și provincial", pentru poezia toamnei, a curgerii timpului, a adolescenței. Nu numai Ion Minulescu, dar și Elena Farago, I. M. Rașcu, Demostene Botez, Camil Baltazar obțin bune calificative din parte-i. Pentru justificarea estetică a consimțămîntului acordat poeziei de esență sentimentală, consimțămînt ce vine în contradicție cu atitudinea radical antisentimentalistă din *Opera lui Mihai Eminescu* și din *Curs de poezie,* criticul face mare caz de „poza", „artificiul", „teatralitatea" prin care o seamă de poeți (Minulescu, Bacovia, A. Maniu, D. Botez, Camil Baltazar) își neutralizează afectele. Tonul lui Minulescu „e fanfaron și teatral", Bacovia are „un stil al pateticului", sentimentalismul lui Demostene Botez „nu e ingenuu, deși real". Evidența îl con-

strînge însă pe exeget să admită că nu artificiul face poezia, că lirismul emană, totuși, din sentiment, puterea lui depinzînd, în analiză ultimă, de intensitatea sentimentului. Pentru convertirea stării emotive în stare lirică e necesară, uneori, poza, însă reciproca este și ea valabilă. Autenticitatea lirismului poate fi condiționată de sfărîmarea pozei. Efectul, în poezia lui Minulescu, „e remarcabil" atunci „cînd vibrația sentimentală e puternică și pornirea spre calambur nu rupe gravitatea interioară". Elena Farago devine „o remarcabilă poetă a dragostei pudice (...) cînd se exprimă direct și simplu". Vigoarea poeziei lui Aron Cotruș vine de acolo că, în cuprinsul ei, „orice poză este înlăturată". Camil Baltazar este un „considerabil poet" în versurile a căror notă, chiar adulterată de o anume afectare, e ingenuitatea ; „înrîurirea lui Ion Barbu și a școalei mallarméene în general" o „sufere în mod păgubitor". La tipurile de poezie ce nu rămîn fără priză în sensibilitatea estetică a lui G. Călinescu mai trebuie neapărat adăugate cîteva. Spiritul călinescian este larg deschis lirismului generat de „marea contemplație", de „marele pathos", și Victor Hugo (deloc „ermetic" și doar cu intermitențe „liturgic") pare a fi poetul său preferat, așa cum Balzac îi este preferatul între prozatori. De aici, entuziasmul pentru poezia lui Heliade, vizionară și imnică, pentru aceea, extatică, a lui Macedonski, pentru profetismul convertit în lirism inefabil al lui Goga, pentru declamația sacerdotală a lui Al. Philippide, înțelegerea pentru versurile lui Andrei Mureșanu, precursor al lui Goga, spre a nu mai vorbi de admirația pentru marile viziuni cosmologice eminesciene. Criticul vibrează și la poezia lucrurilor (D. Anghel, în proză, Em. Bucuța), la poezia paternității (Emanoil Bucuța), a livrescului (Perpessicius), a roadelor (Anton Pann : *Istoria poamelor*, Ion Pillat, Ilarie Voronca). Plasticul îl încîntă (I. Pillat : *Biserica de altădată*). Înalt poetică găsește confuzia între regnuri (L. Blaga : *Pașii profetului*). O adevărată fascinație îi procură boii (despre care a scris un articol [27]) precum și bivolii, vacile, a căror prezență n-o lasă nemenționată, ori de cîte ori o constată, la vreun poet (Duiliu Zamfirescu, Aron Cotruș, G. Bărgăuanu). Sensibil e criticul și la himeric, fabulos, fantastic, teratologic, la insolit în genere, de unde și gustul pentru romanul de aventuri, de anticipație, polițist, exotic, precum și simpatia pentru mișcările de avangardă. Dar ceea ce îl fascinează mai mult e geologicul. Plăce-

rea de a contempla imagini înfățișînd animale greoaie vine de aici. Prin reprezentări de natură a trezi sentimentul geologicului îl cuceresc pe critic, în bună măsură, poeziile lui Alexandrescu : „Totul e privit în proporții infinite. Scena cu lună e «colosală», mormintele sînt «monstruoase», umila cîmpie a Brăilei ia imense perspective sahariene (...) Peștera răsună de ecouri satanice și deșteaptă imaginea pădurilor celtice." În schimb, autorul *Istoriei...* este dezamăgit că „lui Eliade îi lipsește, sau mai degrabă i-a dispărut repede, printr-o pervertire estetică, percepția geologică". Această percepție îi este prin excelență proprie lui Eminescu : „Eminescu ne pune sub ochi un soi de junglă cu desăvîrșire arhaică, unde pînă și oaia este sălbatică (...) Stînca granitică și oaia cantemiriană și pe deasupra un codru fabulos, în umbra căruia să mișune pînă la zdrobire cerbăria și furnicăria, acestea sînt simbolurile naturii eminesciene". La Caragiale, criticul deploră, iarăși, „absoluta incapacitate de a percepe geologicul". Cu satisfacție va descoperi, compensativ, „sentimentul solemnității geologicului" la alți scriitori ; la G. Topîrceanu și la Mircea Eliade, de pildă, sau la Aron Cotruș, care „cîntă pădurile, (...) bivolii, (...) caii de pustă". Sensibilitatea la geologic e, după Călinescu, o caracteristică de ordin psihic a popoarelor vechi, statornicite din timpuri imemoriale pe un anume teritoriu. Criteriile estimative, în paginile consacrate în *Istorie* poeziei, sînt multiple, criticul refuzîndu-se oricărui dogmatism. Nu operele sînt procustate pe măsura principiilor, ci principiile adaptate naturii specifice a fiecărei opere. Totuși, prețuire supremă se acordă creațiilor în care lirismul este mitologic, extatic, vizionar, deschizător de infinituri (Eminescu, Macedonski, Heliade, Arghezi, Barbu). În contradicție însă (aparent, cel puțin) cu vederile din *Opera lui Mihai Eminescu* și *Curs de poezie*, se recunoaște calitate lirică pînă și versificației goale : „...îndemînarea (care nu se învață niciodată) nu este altceva decît definiția poeziei (...) Versificația nu e formă, ci conținutul însuși, ritualul liric, și marii poeți au cultivat totdeauna sonul în sine, verbalitatea pură." Citatul e din capitolul despre Topîrceanu. Unul analog poate fi scos din cel consacrat lui Bolintineanu. Altundeva, cîțiva ani mai tîrziu, G. Călinescu, radicalizîndu-și teza, va scrie : „Poezia fiind în primul rînd o artă acustică, versificația cade pe planul întîi (...) Poezia este pentru ureche (...) Versul nu e un înveliș, el este o parte însemnată a mie-

zului. Nu poți zmulge pielița piersicei fără a răpi rațiunea însăși a fructului. Poți recita în versuri orice, tabla înmulțirii, cultura tutunului ori recoltarea bumbacului, versurile, aparent didactice, rămîn poezie, fiindcă sistemul de acorduri provoacă el însuși o comoție, ca și muzica." [28] Dacă lucrurile stau astfel, — ne putem întreba — dacă există poezie chiar și în versuri inspirate de tabla înmulțirii sau cultura tutunului, de ce cutăror stihuri de A. Vlahuță, transcrise în proză, pentru a li se învedera prozaismul, nu li se recunoaște calitate poetică ? În *Opera lui Mihai Eminescu*, începutul *Scrisorii a doua* și două strofe din *Pe lîngă plopii fără soț* sînt trecute în proză spre a se dovedi tocmai că „structura prozaică" a frazei poate fi convertită, cu concursul prozodiei, în structură lirică. Menținîndu-și această opinie (foarte discutabilă), criticul nu poate, evident, să susțină, fără a deveni inconsecvent cu sine, că prozaismul unei propoziții oarecare se menține fatalmente și după punerea ei în versuri. Ce nu suportă G. Călinescu (decît în cazuri cu totul speciale) sînt dulcegăriile, verbozitatea, prețiozitatea, puerilitățile („artificiile copilărești"), vulgaritățile, rîzgîielile, gîngurelile, frivolitatea, platitudinea, dar mai ales construcțiile căznite, dificultoase, contorsionările deliberate, adică falsul ermetism. Condiția minimă pusă de el oricărei scrieri e naturalețea sau, mai exact, simplitatea. Aceasta, nu numai în *Istorie*. „M-am mărginit (...) — zice criticul, referindu-se la articolele sale despre o seamă de poeți tineri, din *Contemporanul* și propoziția se aplică întregii sale activități — să formulez o însușire foarte generală a marii opere de artă : simplitatea" *(L. n.*, 220). În proză, Călinescu admiră înainte de toate creația obiectivă, și cu deosebire creația obiectivă de tip balzacian. Oricare ar fi metamorfozele romanului, susține el, „creația de indivizi rămîne un factor fundamental". Mari romancieri sînt aceia care înfățișează „omul general", „eternul omenesc". Aceia care nu emit speculații, nu teoretizează, nu discută, ci *observă*. La antipodul acestui tip de literatură se află proza lui André Gide. „André Gide nu e un creator de oameni (...) și înțelege cunoașterea nu în chipul creării de eroi, ci a unei experiențe interioare largi a artistului însuși. Literatura lui e o prelungire a cultului eului și n-are decît un singur erou, pe autorul însuși (...)" Un gidian este, la noi, înainte de Mircea Eliade — deși clasat între (pseudo)-„proustieni" — Camil Petrescu. El, constată criticul, „nu dă obser-

vație observînd, ci oferă observație prin ingenuitatea cu care, jucînd febril comedia observației, se destăinuie pe sine însuși". Acest scriitor „n-are (...) voluptatea unui Balzac în înregistrarea spețelor de oameni, fără mînie și fără iubire, cu pasiune numai de colecționar", și eroii săi „par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întîia". Balzac e, cum se vede, etalonul suprem în actul critic estimativ, călinescian. Nu unicul model posibil. Însă cine nu-l urmează trebuie să fie un spirit excepțional. Dacă un Camil Petrescu are, potrivit aprecierii lui G. Călinescu, prin ce să reziste confruntării cu Balzac, Cezar Petrescu iese, dintr-o asemenea confruntare sfărîmat. „Romanul *[Întunecare* — n. n.] ca roman este eșuat. Nimic etern omenesc nu se poate memora." În *Comedia umană*, „elementul tipologic covîrșește (...) materialul istoric. Balzac studiază omul general, nu omul epocal". Nebalzacian, romanul lui Cezar Petrescu nu e o „comedie umană", ci cronica unei anumite perioade istorice. Plaga creației epice din deceniul al patrulea, mereu denunțată de critic, ar fi fost documentarismul. „Indus în eroare de anume romane ciclice moderne care sub propunerea de a studia o epocă ascund mai de grabă intenții politice (Jules Romains, Roger Martin du Gard) și sînt o degenerare a naturalismului, scriitorul român, adînc înrîurit dealtfel și de tehnica cinematografului, tinde să studieze societatea română pe o porțiune de timp, să definească mentalitatea claselor sociale (...), să determine raporturile politice între sat și oraș, să înregistreze stadiul nostru cultural, să stabilească izvoarele unor mișcări. Acesta e în fond program de istoric, cu totul fără interes într-un roman." Repudiază oare criticul, din principiu, prezența socialului în roman și, în genere, în literatură ? Nicidecum ! Nu numai că nu o repudiază, dar o pretinde chiar, și cînd un personaj e lipsit de atribute istoricește și socialmente individualizante (precum Allen din *Maitreyi*, de exemplu), criticul ricanează. Și în *Istorie* (p. 445) și în alte scrieri, el atrage atenția că „precum există categorii individuale, există și tipuri sociologice". La o seamă de autori contemporani, Călinescu găsea însă numai sociologie, fără tipologie. Aceasta îl nemulțumea ! Prin Carol Ardeleanu, documentarismul ia, în deceniul al patrulea, un curs direct reportericesc. Autorul romanului *Viermii pămîntului*, „înțelegînd în sensul cel mai îngust naturalismul, merge să se documenteze

(...) Ce poate însă observa la fața locului un scriitor ? Fondul unui roman este eternul omenesc, același pretutindeni..." Neacceptarea cronicii și a reportajului în roman nu implică repudierea documentului uman, ca atare, în expresie nudă, memorialistică, bunăoară, sau de note de drum. Rememorările de tot felul, scrisorile, impresiile de călătorie (Dinicu Golescu, Bolintineanu, M. Kogălniceanu, Gr. Lăcusteanu, V. Alecsandri, N. Filimon, M. Ralea, Al. Rosetti ș.a.) obțin în *Istorie* mențiuni dintre cele mai binevoitoare. Documentul ca atare, netransfigurat, nu are însă ce căuta, după Călinescu, în literatura de ficțiune. Alături de proza epică obiectivă, criticul admite, am specificat-o, orice alte tipuri de narațiune, având chiar o adevărată slăbiciune pentru unele, în special pentru acele ce includ aventurosul, terifiantul, senzaționalul, pentru romanul științifico-fantastic, de pildă, ca și pentru romanul detectiv și de „mistere". Nu-i displace romanul etnografic (Em. Bucuța) și mai ales arheologic (insuficient reprezentat în literatura noastră) ; romanul psihologic îl atrage din ce în ce mai mult, dar manifestă, totuși, rezistență față de pura analiză, nesprijinită pe epos, și pe creația de oameni. Studiul automatismelor sufletești, care ar fi specialitatea nuvelei, îl interesează de asemenea.

După ce criterii este evaluată literatura veche ? Călinescu țintuiește între ghilimele cuvîntul „literatură", atunci cînd desemnează prin el cărțile religioase. În prefața la ediția mare, criticul scrie că „e absurd să numești literatură simple fenomene intrînd în istoria limbii, a tipografiei, a culturii". Numaidecît însă adaugă că a renunța, pe acest considerent, la prezentarea începuturilor scrisului în limba națională, a „tăia istoria într-un punct arbitrar", începînd-o, bunăoară, cu Vasile Cîrlova (aluzie la G. Bogdan-Duică și, mai direct, la Ovid Densusianu), ar fi greșit. Înainte de Cîrlova s-au scris „opere, dacă nu admirabile, capabile să explice ceea ce vine după ele". În alți termeni, există, dacă nu o literatură, cel puțin o preliteratură română veche. Nu alta este, dealtminteri, relevă criticul, situația în alte literaturi. Pretutindeni, creația literară ieșită din intenția de artă a fost precedată de o producție cu alte finalități, numai incidental artistică. Toți istoricii literaturii italiene pornesc de la Dino Compagni și Vilani, acei ai literaturii franceze de la Villehardouin, Joinville, Froissart și Commines. Procedînd analog, G. Călinescu își începe relatarea de la „în-

tiile manuscrise și tipărituri", abținîndu-se însă de a face istorie culturală, înfățișînd doar literarul, alegîndu-l, mai bine zis, din conglomeratul de ingredienți neliterari ai diverselor scrieri, cu o tehnică similară aceleia a strecurării argintului. „Desigur — ni se explică în prefață — în chipul acesta «literatura religioasă» (evangheliare, psaltiri, praxii etc.) a fost ca și înlăturată, școala ardeleană trecută în zbor". Autorul *Istoriei* ar mai fi putut spune, în prefață, spre edificarea cititorilor, și altceva. Nu numai că el a menționat cu totul în fugă scrierile ce nu aparțin literaturii, dar chiar și pe cele cu însușiri literare le-a studiat doar foarte superficial, ca istoric, și faptul i s-a reproșat [29]. Călinescu n-a stat să verifice autenticitatea textelor, exactitatea transcrierii lor (dacă există mai multe variante), nu și-a propus să rezolve probleme precum originalitatea, paternitatea (o face totuși în cazul *Cronicii Bălenilor),* data și împrejurările redactării diferitelor scrieri, sursa unor idei sau procedee, filierele prin care acestea au pătruns la noi. Mai exact, n-a adus, în chestiuni ca acestea, puncte de vedere proprii, argumentate, ci a preluat opiniile curente cele mai prestigioase. A *citit* însă operele. Nicăiri, în cuprinsul *Istoriei,* G. Călinescu nu e mai critic literar — numai critic literar — ca în secțiunea afectată epocii vechi. Mai mult decît oriunde, aici nimic nu vine să-i tulbure seninătatea contemplației, să-i altereze imparțialitatea judecăților. Iar frumusețea literară a expresiei critice este, și ea, la maxima înălțime. Două sînt tipurile de calități prin care textele vechi premerg literaturii în accepția plenară a termenului, și o pregătesc : prefigurarea unor specii literare și întrebuințarea intermitentă a unor mijloace proprii scrisului artistic. Fragmentul de cronică privitor la domnia lui Matei Basarab și a lui Constantin Cîrnul „presupune un (...) cronicar (...) dotat cu mișcări nuvelistice și cu asprimi pamfletare". „Un „fenomen de realism nuvelistic", primul în literatura română, este episodul răpirii lui Vodă Duca din cronica lui Neculce, plină dealtfel de „fragmente epice". În letopisețul cantacuzinesc, împăcarea taberelor vrăjmașe e ca un „sfîrșit de nuvelă italiană". Cronicarii munteni știu să dramatizeze, și unele situații din *Cronica Bălenilor* au „vioiciuni teatrale de *Vicleim*". Capacitatea lui Radu Popescu „de a vedea scenic, de a transcrie nuanțele dialogului, este afară din comun". Cronica sa atestă și daruri de romancier. „Adevărate pagini de roman" se găsesc în *Istoria preaputer-*

nicilor împărați otomani a lui Ianache Văcărescu. Cronica lui Miron Costin devine, din momentul în care autorul participă nemijlocit la evenimente, „un adevărat roman". Romancier este D. Cantemir, în *Istoria ieroglifică*. În cronica lui Ureche, „mierea" cuvîntului generează efecte plastice, reliefate de critic prin note parentetice, introduse în citat. Apar, în consecință, spre exemplu, „imagini de alterare", „scene de călărire cu opriri, de împărțeală și tîrlă", privelişti de „icoană bizantină", „tablouri olandeze de ospățuri", o „viziune de tabără", un „tablou floral". Dînd curs „invenției" critice, istoricul literar scoate frumusețí literare din frînturi, unele infime, de frază în care nimeni n-ar fi bănuit că acestea ar putea fi găsite. Scoate, cum s-ar zice, apă din piatră seacă. Afirmația că graiul românesc „den multe limbi este făcut" îi sugerează criticului un „fabulos de origine animală". Expresia : „nu-s așezate", referitoare la obiceiurile țării, o interpretează în sensul că acele obiceiuri sînt „văzute ca un strat geologic în răcire". Cuvintele „ce se va fi lucrat" (în timpul cutăror domni) ar conține o reprezentare plastică : „domnia este zidărie, lucrare". Cuvîntul „urîciune" ar indica o „apariție himerică". Grigore Ureche, descoperă criticul, posedă „harul de a gîndi prin simțuri, de a imita prin sunete foșnitoare, clinchetitoare lovirea, învălmășirea, vechimea chiar a faptelor". La Miron Costin, lectorul semnalează, în afară de plasticități („gravuri"), umorul liric, „lipsit de înverșunare, transcris în moduri teatrale", „pathosul" (exprimat uneori în exclamații), propensiunea către paremiologic. „Filozofia proverbelor", adăugată la „usturătura cuvintelor", e remarcată și în cronica lui Neculce. Aici, zicerile memorabile, „acumulate ca la Creangă", provin „din izvor popular, mai puțin din *Biblie*" (ca la Costin). Proprie lui Neculce îi este, între alte însușiri literare, și „complexitatea pamfletară, făcută din ciudă și vaiete". Prin „viziunea terestră, amestecată cu sarcasme, văietături și cu o imaginație istorică de Alixăndrie", prin „condeiul caricatural și trăsătura grasă, vulgară", „cronograful" lui Dionisie Eclesiarhul devine pentru cititor „o arcă de delicii". *Istoriei ieroglifice*, „invenția verbală extraordinară, portretistica grotescă" îi dau „o savoare rară" și scrierea („romanul") „colcăie de (...) dovezi de măiestrii caligrafice". Naivul „realism" al lui Dosoftei, „unit cu patriarhalitatea", produce „grațios de rigide picturi primitive pe lemn". Scrierile vechi îi procură lui G. Călinescu prilejul de

a-și exercita plenar și ca istoric literar vocația de antologist (care n-a alcătuit nici o antologie, totuși), de alegător de fragmente lizibile literar din maldăre de texte insipide sau valoroase prin alte atribute decît literaritatea.

Metoda generală de lucru, istoricul literar și-o descrie el însuși, însă foarte sumar, în prefața la compendiu. Mai exact spus, și-o exemplifică, descriind capitolul *D. Bolintineanu*. „Studiul — zice Călinescu — stă pe baza unei despuieri totale, raționate apoi în text, a operei poetului. Toate relațiile ce se puteau face au fost făcute : biografie externă și internă, fixarea momentului istoric, politic și literar, influențe literare sau numai sincronități, descrierea operei, cu ample citate, ideile generale, ideile estetice, mitologia, universul poetic, momentele poetice tipice, listă de teme, listă de epitete, listă de metafore, lexicul și gramatica, versificația și fonetismul liric etc." Aceasta e procedarea tipică. Cu această paradigmă în față, istoricul literar studiază scriitorii ținînd seama de specificul operei fiecăruia, adaptîndu-și de fiecare dată schema aprioric (metoda) obiectului. La unii dintre scriitori, precum cronicarii, va analiza îndeosebi valorile de limbă, de expresie și elementele ce prefigurează încă neapărutele la noi specii literare ; la primii poeți — mai ales fluența versului, puterea de sugestie, vigoarea sau suavitatea expresiei, „modernitatea", imaginilor ; la „mesianici", fie „utopici", fie „pozitivi" — în special ideologia ; la „cîntăreții ruinelor" — mai cu seamă decorurile, și așa mai departe. De aici, lipsa oricărei rigidități și aridități, a oricărui schematism didacticist. Fiecare capitol, ba chiar fiecare paragraf, în unele cazuri e un studiu de sine stătător și pare elaborat după o metodă creată *ad-hoc*. Paragraful consacrat lui Miron Costin, de pildă, include copioase observații asupra sintaxei cronicarului, cel privitor la Neculce, imediat, următor, nu ; acesta relevă „limbuția" cronicarului, „vederea proaspătă, poetică", „apercepția firesc metaforică" a lui, precum și „ingenuitatea șireată, acel tic de a se socoti neghiob, crezîndu-se, totuși, deștept", adică o seamă de atribute mai direct scriitoricești. Nu fiecărui scriitor îi sînt discutate ideile : cele „generale" sau cele estetice, ci numai acelora care au formulat puncte de vedere proprii. „Momentul politic și literar" e „fixat" doar în capitolele rezervate scriitorilor care au jucat un rol în viața publică sau în mișcarea literară : Heliade, Kogălniceanu, Bălcescu, Maiorescu, Mace-

donski, Lovinescu, între alții. Lui Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, Anton Pann, N. Filimon, de pildă, li se povestește viața fără referiri la evenimentele timpului. În cazul lui Negruzzi, integrării biografiei în istorie i se substituie o descriere a societății ieșene de la 1840, întrucît literatura acestui scriitor „nu s-ar putea înțelege" fără o reconstituire a lumii pe care o reflectă. Capitolele nu conțin, obligator, paragrafe cu privire la „limba și stilul" scriitorilor. Sînt însă studiate valorile expresive (lingvistice, sonice) ale operelor tuturor acelor scriitori care au înoit sau îmbogățit stratul sonor al creației. Ca „întîiul versificator român cu intuiția valorii acustice a cuvîntului", introducător al „tehnicii versului muzical", Bolintineanu e, sub acest raport, un privilegiat. „Bolintineanu — observă criticul — e auditiv și mecanic și asta duce mai aproape de poezia modernă. El are un fonetism studiat, care traduce ideea poetică direct, fără asociațiuni plastice. Vestitele versuri *Un orlogiu sună noaptea jumătate / În castel la poartă oare cine bate* sînt (...) foarte bune versuri. Sincoparea cuvîntului *orologiu*, spre a suna mai rotacizant, terminațiunile metronomice *tate — bate*, întrebarea obosită ce indică neașteptarea niciunui element tulburător dau rîndurilor un ce horcăit, cavernos, o cadență de mașinărie (...)" În temeiul muzicalității ei, ca și al faptului de a exprima „o epocă ce-și închipuia poezia ca o nemărginită licență cu privire la limbă", vorbirea lui Bolintineanu e supusă unui studiu gramatical și lexicografic în toată legea, în genul celui consacrat în *Opera lui Mihai Eminescu* „tehnicii exterioare", însă cu altă finalitate. Cercetătorul înregistrează „libertăți" de ordin semantic, schimbări de accent, schimbări de gen substantival, suprimări ale „prepoziției" (= articolului) la genitiv, adjective și participii „ciudate", afereze, sincopări, proteze, schimbări de prefixe, adjective și sufixe verbale, dezacorduri între substantive și adjective, între subiect și predicat și alte anomalii. Asemenea improprietăți dezavantajează poeziile, natural, nu mai puțin alte o seamă de metehne, de alt ordin (prozaism, dulcegărie, lascivitate), însă, fragmentar, D. Bolintineanu e „un poet (...) remarcabil", din compunerile lui „se pot cita numeroase fragmente admirabile". Incidental, G. Călinescu enunță următorul principiu : în analiza critică „trebuie să se țină seamă totdeauna" de intenția scriitorului. Aplicîndu-l, el expune, ori de cîte

ori are prilejul de a o face, concepția literară a autorului examinat, confesiunile lui estetice, și îi analizează creația pornind de la acestea, indiferent dacă acceptă sau respinge punctele de vedere pe care le cuprind. Are însă și momente în care se abate de la regulă. Ținînd morțiș să-l scoată pe Topîrceanu poet simbolist, ba chiar „modernist", criticul face total abstracție de antimodernismul său funciar și atît de vehement declarat (ia act, în schimb, de acela, mult mai blînd, al efectiv modernistului Philippide). Mai mult decît atît, îi contestă umorul, deposedîndu-l astfel tocmai de nota individualizantă. Face din Topîrceanu un poet grav, un contemplativ. Entuziasmat de „neghiobiile" pitarului Hristache și ale lui Zilot Românul, admirativ față de „veselia potatorică" a lui Al. O. Teoreanu, Călinescu nu gustă improvizațiile vesele topîrceniene, iar *Balada chiraișului grăbit* o califică drept „un simplu monolog hazliu", „o cronică rimată fără deosebită valoare literară", apreciere dealtfel exactă, însă mai notează (în paranteză) că plăcerea pe care bucata o procură „spiritelor simple" e „vulgară", nedovedind nimic esteticește". Pe de altă parte, pentru a dovedi „simbolismul" poetului, criticul invocă tocmai *Balada chiriașului grăbit !* O curioasă neadecvare la obiect viciază analiza romanului *Craii de Curtea-Veche*. Criticul constată că „se desprinde din toată scrierea o savoare ciudată, un aer de puternică originalitate", că diversele contraste ale firii personajelor sînt „tratate cu un instinct superior al colorilor", în fine, identifică în Mateiu Caragiale „un poet", iar în cartea lui o scriere care „valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugeră". În roman, „realitatea se transfigurează, devine fantastică", e străbătută de „un fel de liniște de Edgar Poe" ; cartea este plină de „o mișcare moale, voluptoasă", de „un farmec indefinit, care trăiește pe deasupra paginilor". Toate acestea sînt spuse însă la sfîrșit, după ce scrierea a fost analizată ca roman obiectiv, și apreciată minimalizant, în consecință ! Dintr-un unghi cu totul impropriu și neținîndu-se deloc cont de „intenția" adîncă a scriitorului este considerată literatura lui Mircea Eliade. Drept urmare, caracterul ei inițiatic e complet eludat, criticul văzînd în aproape toate romanele doar „lubricitate", „cult sexual", „noroaie", adică doar ceea ce poate vedea orice profan. Afirmația că întotdeauna trebuie avută în vedere intenția autorului e articulată în capitolul despre E. Lovinescu, fiind un reproș adresat criticului pentru

reaua citire a lui Blaga. Însă nici el nu-l citește cu mult mai adecvat ! Și lui îi scapă sensurile profunde ale „bucolicii" și ale „iconografiei bizantine" blagiene, așadar „intenția" poetului. Dar cazul cel mai bizar de receptare inadecvată (sau adecvată doar parțial) este capitolul *I. L. Caragiale*. Opera marelui scriitor ar sta sub zodia naturalismului. „Caragiale — afirmă criticul — este, după Delavrancea, scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență (...) Naturalismul lui Caragiale e radical..." Pentru validarea aserțiunii, sînt analizate, firește, nuvelele îndatorate într-adevăr naturalismului : *O făclie de Paști, Păcat, În vreme de război,* cărora li se atașează cam abuziv, și unele schițe *(Două loturi, Inspecțiune* ș.a.), și analizele sînt lungi, disproporționat de lungi față de cele aplicate *Momentelor* și mai ales comediilor. Comediile beneficiază doar de o coloană și un sfert din cele unsprezece pagini și o coloană rezervate întregii opere caragialiene. În rest sînt examinate diferite zone ale prozei : cea naturalistă, cea invadată de miraculos, cea „balcanică", cea „orientală". La cît evaluează criticul, exact, creația lui I. L. Caragiale nu rezultă cu claritate ; în tot cazul nu la foarte mult, de vreme ce scrie : „Înrudirea cu G. Courteline, pe care, într-o parte mai recentă a operei, Caragiale pare a-l imita, este surprinzătoare". Îmbrățișînd teza că, în teatru, ca și în numeroase schițe, scriitorul cultivă comicul de moravuri, situații și mai ales de limbaj, nu și comicul de caractere, Călinescu nu-i recunoaște „ținuta clasică". Cu toate că eroii săi se găsesc „la antipodul romantismului", cu toate că trăiesc, moral, într-un climat de „Magna Graecia", cu toate că scriitorul însuși e un „graeculus", purtînd o mască în a cărei compunere „intră ceva din vechea pehlivănie și din mai vechiul caraghioslîc al cinicilor", I. L. Caragiale nu e, în viziune călinesciană, un clasic de structură balcanică. Tipologia ar fi mult prea sumară, în opera sa, și cu toate că, asemena clasicilor, autorul *Scrisorii pierdute* adoptă față de lumea zugrăvită „o simpatie de comediograf", literatura lui nu surprinde omenescul adînc : „nicăiri nu dăm de caracterul complet, trăind independent de comicul situațiilor", „nu întîlnim pe mizantrop, pe ipocrit, adică marile probleme de viață morală". Scrierile caragialiene comice ar fi de esența „comediei bufone", toată valoarea lor bizuindu-se pe „geniul filologic" și avînd afinități cu inefabilul liric. „Este la Caragiale un umor inefabil ca și lirismul eminescian, independent de orice obser-

vație ori critică, constînd în «caragialism», adică într-o manieră proprie de a vorbi. Teatrul lui e plin de ecouri memorabile ce au asupra spectatorului efectul delirant pe care melodia operei italiene o are asupra publicului." E tulburător a constata că, în ipostaza de critic, G. Călinescu nu vede (sau refuză să vadă) la Caragiale tocmai „metoda" specifică de creație, pe care, ca scriitor, a adoptat-o el însuși (i-a „imitat-o", ar trebui spus, spre a vorbi în limbaj călinescian) : reducerea umanității la *tipuri caricate*. Dacă G. Călinescu este cu adevărat ceea ce s-a vrut : un autor de factură clasică, clasicismul său e de același tip cu al lui Caragiale. Dealtminteri, criticul avea să-și revizuiască, practic, opinia, cu timpul. Modul în care sînt analizate în *Domina bonna* personajele *Scrisorii pierdute* implică recunoașterea tacită a tipicității și chiar a prototipicității lor. Ulterior, criticul se va autorevizui, iarăși tacit, și în alt sens. Conferințele și comunicările sale despre Caragiale din anii edificării socialiste nu mai conțin opinia că scriitorul a contemplat societatea vremii sale „cu indiferența artistului", cu „simpatie de comediograf", ba chiar o combat (poate, și sub influența criticilor ce i s-au adus în presa de partid pentru „obiectivism") [30]. „Caragiale — se poate, bunăoară, citi, în *Caragiale, omul și opera* — a îngroșat nu doar spre a se amuza. Sub aparenta bufonerie se ascunde o opinie critică foarte dură asupra rangurilor nobiliare ale oligarhiei române..." (*St. și com.*, 280). Sau : „Scriitorul face o critică necruțătoare clasei mercantile și a burgheziei staționare" (*id.*, 203). Din dorința, prealabil, de a contracara prezentarea din *Istorie...*, care face total abstracție de nervul satiric, criticul supralicitează, după 1950, nota de critică socială a scrisului caragialian, mergînd uneori pînă la ilar. *1 aprilie*, spre exemplu, ar fi o scriere ce denunță „obiceiul burghez" „al mistificației" (*ibid.*, 205). În genere, Călinescu, a plătit, din proprie inițiativă, în parte, un tribut destul de consistent sociologismului plat, în scrierile sale critice din perioada proliferării dogmatismului.

Dar să revenim la *Istorie*. Vizibile, diferențele de ordin metodologic de la un capitol la altul în interiorul fiecărei secțiuni sînt, totuși, minore în general. Mai mari sînt cele existente între modurile de tratare a scriitorilor din secolul al douăzecilea (cu unele excepții) și a celor de mai înainte. Acelora li se scriu biografiile, cestorlalți nu. Cum concepe G. Călinescu biografia, ce surse ezplorează pentru întocmirea unei biografii

s-a văzut. E, totuși, cazul a reaminti că o sursă, ba (într-un fel) chiar sursa principală documentară pentru biograf trebuie, după părerea lui, să fie opera scriitorului, întrucît ea îl exprimă esențial. Portretul spiritual trebuie dedus din creație. Dar Călinescu recoltează din operă și date biografice pur și simplu, utilizează versuri, nuvele, schițe ca documente în accepția literală a termenului. Firește, nu orice versuri sau narațiuni. Nu va extrage date despre familia lui Eminescu din *Magul călător în stele !* Știrea însă că Ilie, tatăl lui Ion Heliade Rădulescu, „avu la început patru copii, din cari trei muriră" o scoate din această strofă : „Trei frați ce avusesem părinții mei pierdură / Și rămăsesem singur cu-al lor fierbinte dor / Trei fii creștea în mine tînăra lor căldură / Și le zîmbea în mine toată nădejdea lor", nu fără să admită posibilitatea unei mistificații din partea poetului („*Dacă* aceste versuri sînt strict autobiografice..."). Amănunte asupra vieții de student a lui Hasdeu sînt culese din *Duduca Mamuca*, iarăși cu specificarea de rigoare : „Dacă e îngăduit să interpretăm istoricește o nuvelă". Notînd că literatura lui Caragiale este, „mai toată, în linii mari, autobiografică", istoricul literar reține din *Momente* stări de spirit, idiosincrasii, pe care le dă ca fiind ale scriitorului însuși. Se vede din aceasta cît de puțin preț punea criticul — într-o anumită ordine de preocupări — pe exactitate. Gîndind biografiile ca romancier, el le voia nu „adevărate", ci verosimile, veridice, expresive. Căutînd, ca Sainte-Beuve, „omul în dosul operei", urmărea să picteze omul esențial, permanent, aflat dincolo de accidentalități. Detaliul biografic îl interesa în măsura în care i se părea nu atît „vero", cît „bene trovato", adică, tipic, semnificativ. Dar dacă „viața" nu se potrivește cu „opera" ? Dacă „portretul" dedus din creație este contrazis de cel oferit de biografie ? D. Anghel e, ca om, violent, irascibil, gata oricînd să se bată în duel, iar literatura sa e a unui visător, a unui abstras „alintat de gînduri blînde". Criticul învinge dificultatea cît se poate de simplu : ocolind-o cu subtilitate. Întîi de toate, lasă biografia la urmă. În al doilea rînd, reliefează acele circumstanțe ale vieții poetului care și-au găsit o directă reflectare în operă, unele dintre ele concurînd dealtfel în chip evident la modelarea sensibilității celui ce avea să devină, într-o parte a operei sale, „poetul florilor". E vorba de clima-

tul copilăriei. Reacțiile temperamentale în disonanță cu atmosfera operei nu sînt trecute sub tăcere, însă date ca ciudățenii ale unui poet stăpînit de „furori orientale", ca manifestări, deci, compatibile cu evazionismul liric. Ba chiar convergente. Anghel, scrie criticul, „e de o gelozie arabă, și la simpla impresie că o recenzentă n-a cruțat literatura nevestei, arunca furibund ocara, tot din lumea florilor, «vîzdoagă». Lovea femeia cu o floare." Prin urmare, poetul n-a fost în viață altfel decît ni-l relevă opera. Și totuși...

Indiferent dacă includ sau nu biografii, capitolele *Istoriei* călinesciene sînt studii critice elaborate, obișnuit, în conformitate cu ideile din *Simțul critic* și *Tehnica criticii și a istoriei literare*. Ele debutează (după epuizarea biografiei, cînd e cazul) cu o caracterizare generală a operei, mai precis : cu scoaterea în relief a dominantei sale, a ceea ce Taine numește „la qualité maîtresse". Nu rareori, această operație implică o situare polemică. G. Călinescu neagă justețea intuiției celor ce s-au ocupat înaintea lui de un anume scriitor, neagă, uneori, chiar temeinicia opiniei generale, favorabilă sau defavorabilă respectivului (cazurile Stamati, Vlahuță, Cezar Petrescu sînt cele mai notorii), opunîndu-i o altă viziune. Urmează demonstrația. Momentul de bază al actului critic fiind, după el, citatul, Călinescu citează, mai ales din volume de versuri, copios. Pe citate se sprijină întregul edificiu al studiului. Citatele sînt și pietrele de temelie și scheletul construcției critice. Citatul este, în studiile și articolele călinesciene, ceea ce detaliul semnificativ, actul definitoriu, replica memorabilă sînt în scrierile epice și dramatice. „Citatul — s-a observat cu pătrundere — nu e (...) ilustrație, exemplificare, ci *reconstituire* expresivă. Practic, G. Călinescu tinde să elaboreze un *model* al operei, în sensul pe care i-l dau cuvîntului fizicienii, cînd studiază proprietățile anumitor corpuri cu funcțiuni foarte complexe pe echivalenți la scară redusă." [31] Prin citate și caracterizări, criticul reface sintetic universurile poetice, citatele avînd funcția centrilor de gravitație. Ar putea fi asemănată metoda călinesciană de a reconstitui — și sugera — prin citat și cu reducția fenomenologică, inclusiv, firește, cu aplicarea ei în literatură. Adept al fenomenologismului, Camil Petrescu operează analize de procese interioare izolînd un anume fapt sufletesc și „citindu-l" : citind în el toată istoria conștiinței pe care o exprimă. Iată-l pe „balzacianul" G. Călinescu — emul

al lui Camil Petrescu, husserlianul, bergsonianul și proustianul ! Procedarea lui aduce aminte și de metoda „metafizică". Aceasta izolează faptul, spre a putea fi studiat în toate aspectele. Decît că G. Călinescu nu se oprește la acest moment. Izolat, în vederea analizei, citatul va fi reintegrat în operă, prin comentariu, și nu doar în operă, ci — așa cum s-a văzut — într-un context literar, artistic, cultural, ideologic mai larg. La fel procedează, în roman, Camil Petrescu. Imobilizează datul psihic, însă nu definitiv. După radioscopierea completă a lui, îl reinstalează în durată. Husserl combinat cu Bergson ! G. Călinescu e un foarte modern critic, în ciuda orientării sale principiale mai mult spre „vechi" decît spre „moderni" și chiar în ciuda situării teoretice în opoziție cu aceștia din urmă. Considerînd citatul ca fiind singurul moment „cu adevărat estetic" al actului critic, Călinescu își previne cititorii că, pentru valorificarea lui, pentru a-i da eficacitate, el trebuie proiectat „în mediu prozaic", și susține că talentul critic rezidă în capacitatea de a „izola citatul în relații abstracte (...) *(Pr....*, 191). De a-l comenta, altfel spus, din cît mai multe puncte de vedere. Unghiurile din care poate fi considerat un text sînt decise, evident, de natura lui. *Sărmanul Dionis* nu poate fi analizat din punct de vedere sociologic ; un examen al romanelor *Mara, Ion* sau *Răscoala* nu se poate dispensa de sociologie. Revine, prin urmare, exegetului îndatorirea de a lua în posesie toate tipurile de critică, spre a fi în măsură să le manipuleze după necesități. E ceea ce Călinescu însuși a realizat exemplar. El se lansează, pornind de la natura obiectului de studiu în cele mai extraestetice considerații : istorice, filozofice, psihologice, etnologice, lingvistice, ideologice și chiar politice. Fără să considere însă valoarea literară a scrierilor analizate ca fiind dependentă de conținuturile lor nesublimate estetic ! Principial, beneficiază de analiză doar cărțile cărora li se atribuie calitate artistică. Practic, *Istoria* include (am relevat-o) și analize de lucrări apreciate ca neintrînd în sfera adevăratei literaturi. Dar niciodată unei cărți nu i se atribuie merite artistice sub cuvînt că îndeplinește o funcție educativă sau conține idei sănătoase. Nici nu i se neagă, pe considerente inverse. Principiul separației sferelor este respectat cu strictețe. Se subînțelege că alegerea citatului condiționează primordial rezistența construcției critice. Ce înțelegem însă prin „justețe" ? Evident, adecvare. Apreciem că alegerea unui fragment dintr-o

operă oarecare e justă atunci cînd fragmentul respectiv exprimă întregul, cînd este reprezentativ. Dar și expresivitatea, reprezentativitatea sînt noțiuni de relație. Ele se modifică în funcție de unghiul din care e considerată opera. Un citat poate să fie semnificativ din punctul de vedere al criticului, dar nu și din acela, deosebit, al cititorului înarmat cu spirit critic. Cine arbitrează ? Opera rămîne, desigur, deschisă, la infinit — „aperta" — însă un minim de „obiectivitate", de adecvare la ceea ce toată lumea vede că este obiectul se poate pretinde interpretări critice. Altfel, orice comunicare este exclusă. Citatele date de Călinescu sînt, în aproape toate cazurile, dacă nu incontestabil cele mai reprezentative, cele mai în spiritul operei analizate, de natură oricum să valideze afirmațiile criticului. Cazurile contrare nu lipsesc, însă, nici ele, și unele au fost remarcate în precedentele pagini ale studiului pe care îl parcurgeți. Lăsînd la o parte faptul că versuri de o aceeași factură, discursivă, să zicem, sau umoristică, și de aceeași calitate, sînt notate cu plus la unii poeți, iar la alții cu minus, fără o motivație plauzibilă, ne lovim uneori și de nepotriviri directe între comentarii sau aprecieri și citate, ca în capitolul despre Topîrceanu, spre exemplu, unde „elementul nemișcării" („premergător panismului lui Blaga" !) este identificat în strofele săltărețe ale *Rapsodiilor de vară* („Acolo, ca-ntr-un templu, / De-atîtea dimineți / Contemplu / O tufă de scaieți") și unde versuri de exact aceeași calitate sînt evaluate diferit. Prin ce, oare, următoarea strofă e bună : „Cel pe care-n adevăr / L-am luat cîndva-n răspăr / E un tip mai fistichiu / Cînd îl iei în pripă / Țipă... / Lasă-mă să ți-l descriu", iar aceasta : „Un țînțar nervos și foarte / Slab de constituție / În zadar vrea să ia parte / Și el la discuție" — proastă ? Luînd un alt exemplu de citat neconvingător, ce e atît de frumos în poezia lui D. Teleor care se încheie cu următoarea strofă : „Deși ești foarte mîndră și-nțeleaptă, / Deși ești fată blîndă, cu ochi verzi / Viclean, ți-aș pune-n taină gînduri rele : / Te-aș înșela, copilă... — să mă crezi !" — încît a meritat să fie citată integral, ca mostră de piesă lirică „încărcată de emoție discretă" ? În studiile avînd ca obiect scrieri în proză, citatul își cedează în parte (uneori, total) funcția rezumatului. S-a spus că rezumarea operelor ar fi expresia unui „didacticism elementar", și, ca atare, „nevrednică de realul talent al criticului" [32]. Judecata e cel puțin mult prea aspră, dacă nu chiar nedreaptă. Nu se poate nega

că există și rezumate de mîntuială, unele nu foarte exacte (la narațiuni ale prozatorilor minori îndeosebi), dar, de regulă generală, rezumatul e, parțial, ceea ce este în studiile despre poeți recompunerea universului liric. „O istorie literară fără citate — sună una din *Meditațiile* călinesciene — este ca o istorie a artelor fără clișee" (*Gl...*, II, 208). La fel și una fără rezumate, se poate adăuga. Pentru a putea să capteze, cu ajutorul citatelor, pulsația intimă a scrierilor epice și dramatice, să integreze studiului, în expresie condensată, componenții lor definitorii, să pună cititorul în direct contact cu sursa de emoție estetică, conectîndu-i sensibilitatea la curentul emanat din centrul dinamic al operelor, criticul trebuie să refacă mai întîi osatura acestora. Rezumatul e preambulul necesar al discursului critic, un fel de operație de încercuire a teritoriului ce urmează a fi asediat. Căci criticul vrea cu tot dinadinsul să-și introducă cititorii în universul interior al operelor. Ambiția lui nu e atît de a instrui cititorul cît de a-l face părtaș la creație, un fel de coautor, de a-i oferi nu, pur și simplu, o sumă de cunoștințe — *connaissances* —, ci și o cunoaștere — *connaissance* — care să fie, cum ar zice Claudel, o veritabilă *co-naissance*. Rezumînd, Călinescu procedează la fel ca atunci cînd analizează o poezie : izolează momentele, situațiile fundamentale, reduce, adică, opera la componentele nucleare, cărora le dă astfel vizibilitate. Departe de a fi „didacticism elementar", acest procedeu ține de o înaltă pedagogie estetică („caligogie"). Criticul își învață cititorii să *citească*. Ce altceva înseamnă în definitiv a „înțelege" o operă decît a deosebi esențialul din ea de accesoriu ? Paul Valéry distinge între versurile făcute și cele „dăruite" („donnés"). Poezia e, toată, în acestea din urmă, celelalte slujesc doar ca (indispensabil) suport. Cum le va deosebi cititorul pe unele de altele ? Sub călăuzirea criticului. Cînd e în stare să o facă singur, a devenit critic el însuși. Ceea ce sînt în poezie versurile „dăruite" sînt în proză și teatru situațiile-pivot. Neputînd fi transcrise integral paginile ce le conțin, rămîne posibilitatea rezumării. Dar de ce trebuie rezumată întreaga scriere ? Nu e suficient a evoca situațiile nodale ?

Rezumarea implică selectarea și reliefarea, și, ca atare, angajează. O aceeași istorisire poate fi rezumată în mai multe feluri, cu punctări de momente și îngroșări de linii variabile. Personalitatea criticului iradiază și în rezumat. În *Istoria* lui

Călinescu, rezumatul e urmat, dacă scrierea o suportă, de o analiză amplă, de felul celor aplicate volumelor de versuri. Să luăm un exemplu tipic. Paragraful din capitolul *Ioan Slavici* rezervat romanului *Mara* debutează cu semnalarea valorii deosebite a cărții, nesesizată de critică. Ca întotdeauna cînd polemizează, fie și în abstract, pe tema locului ierarhic în literatură al unei scrieri, Călinescu formulează judecata de valoare, net, de la început. În cazul concret, scrierea e declarată „aproape o capodoperă". Urmează rezumarea subiectului. Prin aceasta, criticul își pune, cum se zice, cititorii în temă, îi familiarizează cu lumea prin care îi va călăuzi. El ar fi putut, desigur, să presupună citit romanul, și să nu îngreuneze studiul cu un rezumat. Vrea să revele însă anumite momente și particularități, și, pentru aceasta, e necesar să prezinte întregul roman din *punctul său de vedere*, să reactualizeze în conștiința lectorului întreaga tramă epică din care el, criticul, va detașa apoi anumite porțiuni. E ca și cum l-ar călăuzi într-un muzeu. Înainte de a-l duce în fața tablourilor de neuitat, îi prezintă — pentru a-l convinge de însemnătatea specială, în context, a respectivelor tablouri — întreg muzeul. După rezumat vine, așadar, analiza. Criticul distinge, mai întîi, în roman, „coloarea vie a fundului pe care se sprijină eroii". Constată că ne găsim într-o societate de tip arhaic în fundamentele ei, cu oameni „la care gîndirea, colectivă e mai puternică decît cea individuală". Prejudecățile de ordin național accentuează arhaicitatea. Pentru ilustrare sînt citate, cu mici comentarii explicative, cîteva replici ale Marei și una a lui Hubăr. O a doua observație a criticului relevă obiectivitatea romancierului, absența oricărei edulcorări, iarăși cu citat. Ca exemplu de perfectă imparțialitate auctorială e dată portretizarea eroinei principale : fizică și morală. Bineînțeles, criticul o va reportretiza pe Mara succint (nu se va mulțumi, adică, s-o „caracterizeze" în termeni abstracți), utilizînd în acest scop, toate elementele avute la îndemînă : descrierea nemijlocită a prozatorului, situațiile edificatoare în care eroina își dă firea pe față (acestea sînt reconstituite, viu, sau numai enumerate), anumite replici ale ei, caracterizante. În continuarea aceleiași idei e portretizat — mai lapidar, nu însă inexpresiv — „omul germanic" în persoana lui Hubăr. Citatul nu lipsește. Pătrunzînd, apoi, mai adînc în lumea romanului, Călinescu observă că „Slavici a intuit prea bine și rotația caracterului

într-o familie, fenomen mai însemnat și mai vădit într-o societate rudimentară", și menționează că, înaintînd în vîrstă tinerii preiau toate însușirile bătrînilor împotriva cărora se revoltaseră : Persida se transformă într-o altă Mara. Nață devine un alt Hubăr. Ultima observație cu caracter parțial pune în lumină calitatea esențială, după opinia exegetului, a acestui roman : poezia și critica erosului rural. Natural, cu exemplificări. După cum se poate vedea, analiza pornește de la ceea ce este mai vizibil în carte și coboară, treptat, spre zone tot mai adînci : *ab exterioribus ad interiora.* Ea se încheie, în cazul de față, cu o judecată asupra operei considerată, ca structură epică, în totalitate : „Construcția romanului e sigură, bine rostogolită, cu nimic artificial nicăiri, iar încheierea vine cînd toate faptele sînt coapte spre a-și da rodul (...)". Scopul tuturor elementelor unui studiu este de a-l introduce pe cititor în interioritatea operelor, în climatul lor intim, și, cînd acest scop poate fi realizat fără nararea subiectului, criticul se dispensează de acest moment.

Despre *Ciocoii vechi și noi*, de exemplu, G. Călinescu spune la început că romanul posedă în chip bătător la ochi „caracterele romanului popular", menționează în continuare că a fost scris cu intenția de moralizare și chiar reformare prin el a societății, referindu-se, pentru fundamentarea afirmației, la declarațiile din dedicație și prolog și la numeroasele disertații dispersate pe cuprinsul cărții, relevă „pretenția" autorului „de a face roman social" și dă schema subiectului, ce include și caracterizarea (de către autor) a personajelor. Romanul a fost integrat astfel în genul proxim (acela al „romanului popular"). Cu următorul pasaj (despărțit de cel precedent printr-un citat), studiul începe să scoată în evidență diferența specifică a scrierii, reconstituindu-i implicit, plastic, lumea și atmosfera. Identificînd în Dinu Păturică „un Julien Sorel valah", criticul portretizează ambii eroi, paralel, reliefînd asemănările ce există între ei în pofida tuturor diferențelor. Dacă prin natura eroului, *Ciocoii vechi și noi* e un roman ce amintește de Stendhal, prin pictura de medii, el se încadrează în formula balzaciană. Istoricul literar demonstrează aceasta, relevînd „precizia topografică" (citat amplu : descrierea capitalei „înaintea focului de la 1847"), menționînd balzaciana „demonstrație de mecanică psihică a eroului" (citat), atrăgînd atenția că „prezentarea eroilor principali" e făcută, „cu o desăvîrșire tehnică

balzaciană (...) la începutul cărții" (citat). Cu masive reproduceri de texte sînt exemplificate, apoi, alte componente ale romanului rezultate din „intuiții" balzaciene", precum zugrăvirea „domesticității Postelnicului", portretizarea Postelnicului însuși, descrierea camerei lui Dinu Păturică. Recensămîntul încheiat, studiul avansează spre structura mai interioară a cărții, dezvăluind că, „excelent expozitar de medii și fizionomii, Filimon este un analist mediocru", că, în caracterizarea personajelor, scriitorul a pus fie „satanismul propriu romanelor populare", fie „angelitate", procedare nefericită, de pe urma căreia au de suferit mai cu seamă eroii „buni", care „sînt lipsiți de consistență, făcuți din precepte și elogii". Cu toate neajunsurile, — aceasta e concluzia — romanul rezistă prin „marea siguranță a desenului și a tonurilor fundamentale". Pînă și „divagațiile, moralitățile, naivele satanisme și angelisme de foileton" devin, în *Ciocoii*, „savuroase", întrucît formează „un stil al vremi". Dăm în *Istorie* și de paragrafe în al căror cuprins analiza și rezumatul nu sînt compartimentate separat, ci contopite. Rezumatul e încapsulat în analiză sau, dimpotrivă, analiza inclusă (total sau parțial) în rezumat. Ilustrativă pentru întîia situație e partea despre *Cocoșul negru* din capitolul *Victor Eftimiu*. Piesa e declarată, de la început, neizbutită. Dramaturgul — se spune — și-a propus, în chip evident, să creeze un soi de *Faust* românesc, dar, lipsindu-i „puterea de speculație", „elevațiunea abstractivă" și alte însușiri necesare pentru a scrie teatru de idei, a confecționat o scriere falsă. Pentru întemeierea judecății, criticul analizează piesa, act cu act. În loc să dea, înainte de începerea analizei, rezumatul întregii piese, el rezumă actele acesteia, unul cîte unul, pe măsură ce își dezvoltă și fundamentează analitic demonstrația. Citează puțin. Demontarea scrierii învederează falsitatea situațiilor fundamentale ce o compun, deci justețea criticii, cu atîta claritate încît observația că „dramaturgul nu e nici pe departe un filozof, ci numai un născocitor de frumoase basme" vine de la sine. Dar este oare basmul, din principiu, incompatibil cu gîndirea filozofică ? Nu, precizează criticul, ca spre a preîntîmpina întrebarea ; basmele conțin o filozofie : cristalizată în tipologia ideală pe care o propun și proiectată pe „hieratica enigmatică a mitului". Numai că în *Cocoșul negru* nu există „hieratism". Scriitorul nu s-a coborît „pînă la ingenuitatea mitologică, impenetrabilă a po-

porului". De aici și insuficiența lirică și chiar strict artistică, în latura acustică inclusiv. Versificația „nu mai posedă verdeața celei din *Înșir'te mărgărite*", lipsește „aceea măduvă a cuvîntului plin, țărănesc, redus la metafore uzuale". Avînd atîtea infirmități, se poate reține ceva din piesă, după opinia criticului ? Răspunsul este afirmativ, și argumentat prin citate. *Cocoșul negru* viază prin declamație. „Ieftină", aceasta produce, totuși, impresie, fiind „pompoasă, multicoloră, poleită cu felurite calități minore". Analiză insinuată în rezumat găsim în paragraful consacrat piesei *Patima roșie* de Mihail Sorbul. Nu numai acolo, desigur, însă acolo procedeul poate fi observat mai cu ușurință. Întregul paragraf emană din afirmația că „*Patima roșie* este o foarte bună dramă". Prin rezumarea piesei se aduce dovada „clarității conflictului", a repeziciunii derulării intrigii. Alte calități ale piesei sînt „buna cădere a cortinei", „magistrala" caracterizare scenică a Tofanei, consistența, viabilitatea tuturor personajelor. Ele sînt reliefate prin referiri la situații revelatoare. Caracterizarea personajelor, parte integrată în rezumat, parte dezvoltată independent, include decodarea sensurilor piesei, analiza conținutului ei inaparent. Iar citatele, scurte, sînt atît de organic încorporate în comentariu încît par crescute în el ca miezul în sîmbure. Analiză, rezumat, comentariu, judecăți, citate, formează un tot critic nedezmembrabil. În unele cazuri, acela al nuvelelor lui Asachi, bunăoară, rezumatul, cu mici adnotări în paranteze și cu, pe alocuri, cîte o scurtă observație la sfîrșit, e de ajuns pentru a demonstra caracterul fantezist al aparentelor reconstituiri istorice. În cazul istorisirilor picarești sau fantastice, rezumatul devine suportul unic al caracterizării și aprecierii critice, întrucît altă posibilitate de a dovedi în ce măsură autorii posedă însușirea indispensabilă pentru producerea unei astfel de literaturi — inventivitatea — nu există. Oricum și-ar asambla și doza părțile componente, studiile călinesciene mediază asimilarea estetică de către cititor a operelor literare cu infinit mai multă eficacitate, decît analizele de tip didactic sau scientist care urmează un model unic, aplică o schemă abstractă. Călinescu ne introduce în însăși inima operei, ne face să-i simțim palpitul inefabil, să percepem zvîcnetul sîngelui cald care îi circulă prin artere.

Aceasta este (fără dezvăluirea tuturor componentelor și articulațiilor) *Istoria* călinesciană a *literaturii române* — ca

operă „științifică". Între ghilimele „științifică", întrucît, după cum s-a relevat, G. Călinescu consideră istoria o știință aparte : „inefabilă". În înțelegerea lui, istoria (inclusiv istoria literaturii) este „știință" în aceeași măsură în care e „sinteză epică", deci creație. A despărți „știința" conținută în *Istorie* de „inefabilul ei", de ceea ce aparține artei, e posibil doar cu aproximație și adoptînd comportamentul struțului sau (spre a recurge la o comparație mai nobilă) astupîndu-ne urechile sufletești cu ceară, asemenea însoțitorilor lui Ulise ; doar astfel pot fi capturate ideile fără a le asculta „muzica". E ceea ce analiza tocmai a încercat, pînă acum, spre a evita confundarea planurilor. Căci trebuia văzut ce reprezintă *Istoria* ca, pur și simplu, lucrare de istorie și critică literară, independent de valoarea artistică. Fără această disociere, fie și arbitrară (mai puțin arbitrară, totuși, decît convertirea de către Călinescu a metaforelor eminesciene în concepte, pentru a extrage din ele „filozofia" poetului), analiza critică nu era cu putință. Însă chiar nesubliniate de către exeget, virtuțile literare ale mai tuturor formulărilor călinesciene transcrise n-au scăpat, cu siguranță, nici unui cititor. Multe frumuseți au fost ocolite, în precedentele pagini, premeditat, spre a putea fi etalate ulterior ca atare, apreciate independent de orice considerații de alt ordin decît cel estetic. Ceea ce izbește numaidecît pe oricine parcurge un text călinescian e deosebita originalitate stilistică, dusă pînă la singularitate. Stilul lui G. Călinescu se găsește într-un chip parcă de-a dreptul provocator la antipodul banalității. Fără a fi cîtuși de puțin căutată, meșteșugită, expresia este mereu scăpărătoare, fascinantă, imprevizibilă. Criticul ocolește platitudinea instinctiv. Asemenea poeților celor mai îndrăzneți, el împrospătează limbajul prin asocierea insolită a cuvintelor și prin cultivarea concretului percutant, prin fuga de abstracții. Departe de a întrebuința vocabule mustoase, neaoșisme, apelînd, din contră, mai mult, poate, decît oricare alt critic, la neologisme dintre cele mai rar întîlnite, creînd el însuși termeni neologistici, prin combinare sau derivație, cîte unii deconcertanți, Călinescu e dintre toți scriitorii români, și, probabil, nu numai români, de proză ideologică cel mai plin de prospețimi și frăgezimi, mai încărcat de culoare, însă de una asimilată construcției intelectuale. Scrisul lui H. Sanielevici sau al lui Petre Pandrea e mai colorat, însă acolo culoarea debordează ideea, pitorescul lingvis-

tic și stilistic este orgiastic. La Călinescu, echilibrul între gîndire și imaginație, idee și expresie, noțiune și termen, cerebralitate și suculență verbală este, în paginile exemplare, care sînt foarte multe, perfect, stilul său fiind o magistrală sinteză de distincție academică și spontaneitate elevată. Un aprig nerv publicistic zvîcnește în fraza călinesciană, permanent, ferind-o de orice rigiditate ; o ritualitate de mod universitar temperează acest nerv, dînd elocuției o sobrietate petulantă. Nota individualizantă esențială a „scriiturii" lui Călinescu este, evident, concretețea, facultatea de a da ideilor trup, de a face din expunere un spectacol. Criticul are, ca Neculce, „vederea proaspătă, poetică" și — cu toate că, spre radicală deosebire de talentatul cronicar, încarnează tipul scriitorului de formație livrescă, eminamente conștient de arta sa, diametral opus „naivului" (în înțeles schillerian), necărturarului — „apercepția firesc metaforică". Savant și minte speculativă, G. Călinescu are, totuși, ingenuitatea primitivului, propensiunea acestuia spre fabulos ; el mitologizează — asemenea omului arhaic — spontan. Cultivînd ideile generale, dar nesuportînd abstracțiile, autorul *Istoriei literaturii române* scrie, de pildă, așa : (privitor la stilul polemic al lui E. Lovinescu) : „...Falsa ceremonie de politețe, descărcătura de citate infamante, combinate cu o ironie strivitoare, ploaia de săgeți înveninate dintr-o singură salvă și încheierea luptei cu mișcarea militară de la început, întoarsă, masarea trupelor într-un singur punct slab, apăsat pînă la pleznire, fac pozițiile adversarilor intenabile și aruncă asupra lor un oprobriu injust, dar cu atît mai definitiv cu cît polemica se situează la nivelul artei". Sau (apropo de *Testamentul* arghezian) : „Profunditatea poeziei stă în aceea că, odată deschisă o ușă, zece porți se dau la o parte zgomotos și simultan peste ametitoare perspective". Niciodată criticul nu caracterizează abstract, pur noțional, nu informează rece, nu relatează sec, ci zugrăvește, pune în scenă, arată. Străbătînd *Istoria*, vedem scriitorii ca într-un film, le contemplăm și le audiem creațiile. Totul, în carte, dobîndește materialitate și este pus în mișcare, totul ia formă, corp, se umple de culoare sau emite sonorități. Stihurile lui Dosoftei „sînt făcute în sudori" ; Miron Costin „sparge fluviul periodic" al narației „prin insule parentetice", „desfășoară" fraza latină în „moldovenește", „păstrîndu-i toate registrele și toate fluierele ;" Ne-

culce își frînge (...) mîinile de-a lungul letopisețului, văietîndu-se". Se poate spune despre G. Călinescu ceea ce el însuși zice despre Ureche, anume că „gîndește prin simțuri". Toate simțurile acționează, în critica sa : cel vizual și cel auditiv, mai frecvent, dar și cel gustativ, cel tactil, nu mai puțin simțul mirosului. Efectul limbii lui Budai-Deleanu (și a lui Slavici) e „o mare senzație de coajă verde". *Călin-Nebunul* a trecut în *Înșir'te mărgărite*, „puțin scurs de miere, dar încă păstrînd miresmele". Descrierea, în *Însemnarea* lui D. Golescu, a căderii Rinului e „noroasă de nedeslușite emoții". Iancu Văcărescu a creat o „Arcadie erotico-bachică" din care „se pot izola cîteva crînguri". *În Răsăritul lunii. La Tismana*, „zgomotele naturii sînt executate pe orge grave". În *Umbra lui Mircea. La Cozia*, „cortina se ridică peste medievalități fantastice", poetul își lansează întrebarea „ca într-o chemare de duhuri", monologul său e „somnoros, monoton ca un descîntec, cavernos". Fraza lui Bălcescu e „dreaptă, bine bătută", „cu un răsuflet regulat în desfășurarea epică". Casa lui Anton Pann e „de o arhitectură apocaliptică". În *Mihnea și baba* se încinge „un Sabbat carpatin" și „febrilitatea versurilor" produce „un sentiment de vîjîit și răsucire". Cînd vrăjitoarea îi dă lui Mihnea să bea din hîrcă, se stîrnește o mișcare haotică, o sarabandă de duhuri, (...) notată cu un mare simț al sonurilor hîrjîite și repezi, al dinamicei colosale noroase". Cutare pasaj din *Grigore Vodă*, piesa lui Depărățeanu e amuzant prin „mișcarea de morișcă" a stihurilor. În eminesciana *Mortua est !*, unele versuri „au trozniturі de incendii", în *Memento mori*, la început, „totul e pîrîitor și masiv, pierdut în perspective". În schimb, opera poetică a lui Vlahuță, consacră „platitudinea lată, fără nici un ochi în care să te poți scufunda". Strofele *Nopții de vară* a lui Coșbuc sugeră „prin diversitatea sonului învîrtirea limbilor pe cadran". Metoda critică a lui Ibrăileanu este disecția : „după ce opera a fost făcută bucăți pe masa de disecție, criticul, plin de sînge pe mîini, izbutește a-i pune diagnosticul, niciodată în chip scurt, dar totdeauna în spiritul adevărului". Simbolist încarcerat în revista-citadelă a curentului celui mai ostil simbolismului, „D. Anghel pilea discret, la *Sămănătorul*, gratiile celulei". Poemele lui Al. Philippide, „rău tipărite sau rău citite, (...) au întunecarea rigidă a pădurilor de conifere". Plasticizările, materializările de orice fel sînt realizate, adeseori, doar (sau mai ales) cu ajutorul epi-

tetului, Călinescu fiind fără rival în găsirea de epitete neașteptate. Grigore Ureche știe să imite „sunete foșnitoare, horăitoare, clinchetitoare". Un anume „tablou" din cronica lui Costin e „scurt, învălmășit, urlător". Scrierile dramatice asachiene sînt, azi, „mucegăite" ; în pamfletele lui Heliade, „ocările țîșnesc negre, într-o retorică gîlgîitoare" ; doar „pe ici, pe colo, se poate găsi la G. Crețianu „cîte o strofă mai puțin putredă" ; fabulele lui C. V. Carp sînt „scheletice" ; iubirea pentru Tomiris a lui Brigbelu, în poemul eminescian, e comentată cu o neagră muzică elegiacă" ; nuvelele de debut ale lui Liviu Rebreanu sînt, astăzi, „îngălbenite" ; din strădaniile „suprarealiștilor bucovineni" a ieșit „o neagră recoltă". Cu succes își dau concursul la vizualizarea ideilor animările, personificările. În cronica lui Ureche „mișună", luînd locul retoricei comparații", „metafora bine pitită". Abundă, în același timp, tot acolo, noțiuni, surprinse „în clipa cînd (...) ideile nu și-au pierdut pieile". Poezia lui Ioan Catina „e ardentă, cu mîinile ridicate la cer". A Matildei Cugler, „decentă ca un înger cu mîinile împreunate." O seamă de cronicari literari din perioada interbelică „caută inima unei opere în pîntece și intestinele în cap". Nu s-ar putea afirma că stilul călinescian e „înflorit", împodobit. Imaginea nu e, în opera critică a acestui „scriitor total", un ornament, un accesoriu decorativ, cum este, bunăoară, în *Mențiunile* lui Perpessicius, uneori ; imaginea e, la Călinescu, însuși modul judecății. Ea nu poate fi „tradusă", poate fi doar „explicată", desfășurată ca o peliculă de film, cu prețul transformării reprezentărilor vii într-un șir de linii și puncte. Criticul nu formulează mai întîi judecăți și pe urmă le ilustrează „literar", ci gîndește plastic ; ideile sale sînt viziuni. Spiritul călinescian adună o categorie sau alta de constituenți ai unei opere în focarul său și, condensîndu-i, dîndu-le un sens unificator, îi proiectează pe ecran. Rezultă structuri imagistice nu atît de o mare varietate tipologică cît de o frapantă noutate, de o fragranță, uneori, orbitoare. Capacitatea asociativă a criticului este inepuizabilă. Iată cîteva comparații. Versul lui Iancu Văcărescu „bate imposibil ca o limbă de pendul" (în *Ceasornicul îndreptat).* În *Cometei anunțate pentru 13 iunie* (poezia lui Alexandrescu) „este un umor blajin melancolic, căzînd ca o apă accidentată în jghiaburi mai strimte ori mai largi". În *Pohod na Sybir,* „fiece repetiție cade ca un ropot de tobe sinistre". Comparațiile

lui Hogaș „se răsucesc ca un sul baroc, de la roata cea mai lată pînă la inima minusculă din centru". În *Luceafărul*, „unele strofe tac, altele cîntă, în acord, ca flautele unei orgi". *Ion* al lui Rebreanu e „un poem epic, solemn ca un fluviu american". În *Răscoala*, „frazele, considerate singure, sînt incolore ca apa de mare ținută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării". Romanul *Adam și Eva* seamănă cu „o casă cu șapte etaje felurit decorate". Fraza arghezian „are două fețe, ca mătasa". Una — „lucioasă, pentru imaginație", cealaltă — „aspră". *Patul lui Procust* e un roman în care „spiritul lui Camil Petrescu este mereu încordat de atenție ca un cap de șopîrlă". Aureliu Cornea, prozator mort prematur, putea fi văzut, în deceniul al patrulea, pe străzile Capitalei, „în haine slinoase, (...) crescute parcă din trup ca o unghie neagră și putredă". Ion Vinea „e un elegiac, dar cu plînsul smălțuit și mătăsos ca al japonezilor". Întîlnim în *Istorie* și comparația dezvoltată, rostogolită, analoagă structural comparației homerice, dar utilizînd cu totul alți termeni. Procesul, bunăoară, de constituire a lirismului în poezia lui Al. Philippide, nu lipsită de prozaism (aparent), e asemănat cu decolarea unui avion : „Cu cît ideea e mai încărcată de aripi, cu atît tratarea prozaică scoate mai în evidență etericul ei. Astfel avionul plin de viscere metalice și așezat greoi pe cîmpul de decolare, rade multă vreme pămîntul, bubuind, pînă ce se ridică spre a se pierde în azur". Nu rareori, comparațiile se preschimbă prin condensare în metafore. Ni se vorbește de „șalul unei imagini", de „vinul liric (...) amestecat cu o enormă cantitate de apă", de „ploaia cuvintelor inutile", de „o grindină de ziare efemere" *(St. și cerc.*, 157), de „o apă inutilă, care nu curge" (în proza lui Cezar Petrescu), de „frînghia talentului poetic" arghezian, pe care scriitorul merge ca un acrobat, de „seva împinsă de toate rădăcinile poemului", de „chihlimbarul încă fluid" al unui articol polemic lovinescian, în care „o vietate nevinovată a căzut (...) și a rămas împietrită acolo" ; se afirmă că, în *Adorata*, Romulus Dianu a făcut „puțină spumă pe fundul unui pahar", că elegiile lui Pillat (din *Caietul verde)* „sînt străbătute de (...) cucuta amară a deșertăciunii", că cea de a patra e „încărcată de cenușă", că „poemul într-un vers" e un „pește exotic foarte frumos, căruia îi trebuie însă apă și un glob de sticlă", că biografia romanțată e „un fel de statuie vopsită". Un articol de Șerban

Cioculescu este, în viziunea plasticizantă a lui Călinescu, „un pachet voluminos de foițe fine prinse în sute de ace minuscule".

Gîndirea în imagini se conjugă în *Istorie*, cu înclinația de a epiciza. Unele dintre citatele de mai sus (Costin oprindu-se să răsufle, Neculce văietîndu-se, Dosoftei trudind la *Psaltire*, Lovinescu strateg etc.) au învederat acest fapt. Eposul dă, uneori, în fabulos și iată-l pe G. Bogdan-Duică alegînd, ca furnicile din basm, „bobul de mei" de „firul de praf" (aluzie la minuțiozitatea cu care cernea informația), iată-l pe Șerban Cioculescu în chip de păianjen : „Criticul prinde opera în pînză și o suge prelung, lăsînd-o inertă". Tristan Tzara, ca poet român, e un Sburător ; el știe „să radă cu aripile cea mai joasă proză". Despre N. Iorga, istoricul literar scrie că „avea multe afinități cu smeul din poveste". „După cum buzduganul acestuia își preceda stăpînul izbind în poartă, în ușă, spre a se așeza apoi singur în cui, tot astfel glasul profesorului Iorga se auzea indistinct pe scări și pe culoare, înainta intensificîndu-se viforos, apoi intra adus de un val de studenți retardatari în mijlocul sălii cucernice. La sfîrșit apărea și N. Iorga, identificîndu-se ca autorul glasului." Mînios, marele istoric devine Moise : „În sentințe biblice, se ridica deasupra patimilor mărunte, se închidea în negura de fum a unei înălțimi inaccesibile și întocmai ca Moise, spărgînd tablele legii aduse unui popor netrebnic, tunînd asupra sălii profeții grozave, fugea întunecat de o justă mînie..." De un nespus farmec sînt, în *Istorie*, efectele de umor, ironie, maliție, manifestările de ciudă, vorbele în doi peri, paradoxurile. Dăm de oralități delicioase, de adnotări spirituale, de parafraze și contrafaceri încîntătoare. Ion Heliade Rădulescu „scria ca lumea" în 1928, „cînd scotea *Gramatica* și știa mai puțin", dar, cu timpul, „îi intră în cap mari nebunii". Filozofia politică a lui Bolintineanu „dezvăluie un spirit zăpăcit". „Viețile romanțate ale aceluiași „sînt de o prostie absolută". „Judecățile lui Anghel Demetriescu sînt ale unui cretin." Călugărul Azarie, autorul de letopiseț, „are (...) un dicționar întreg de imagini convenționale" ; el amintește, bunăoară, de milostivirile doamnei lui Lăpușneanu față de călugări „care (...) duceau viață curată în pustii" — „însă în Moldova nu e nici un pustiu" — iar la moartea lui Macarie, predecesorul său, scrie, patetic : „Vai, ce mare și luminos luceafăr au apus !" Savoarea e obținută, ade-

sea, cu ajutorul stilului indirect liber și, în genere, a mimării stilistice. Rezumînd, de pildă, crîmpeiele autobiografice din letopisețul lui Macarie, istoricul literar reliefează implicit, prin transferarea unor cuvinte și frînturi de propoziție, călugărească ipocrizie a cronicarului, naiv deghizată : „La moartea lui Teoctist (...), Macarie era de cîțiva ani egumen al Neamțului. La 23 Aprilie 1531, rostogolindu-se roata bisericească de la unii la alții (prin voința lui Petru Rareș), îl ajunse în suișul ei și pe el «smeritul», făcîndu-l episcop de Roman. Rareș și Logofătul Teodor Balș porunciră «nemerniciei» sale, «celui mai de pe urmă dintre ieromonahi», să scrie o cronică." Uneori, Călinescu imită direct (nu numai în paginile consacrate perioadei vechi, și nu doar în *Istorie,)* stilul cronicăresc, întrebuințînd, precum Ureche, adjectivul demonstrativ „acest" și antepunînd predicatul : „Era acesta, un georgian din Iberia Caucazului (Ivir), căzut în robia turcilor..." ; „Era această Bianca Milesi, în vîrstă de 20 de ani, fata unui bogat comerciant milanez..." ; „Adauge-se harul de a gîndi prin simțuri, de a imita (...) învălmășirea, lovirea..." ; „Acest Ioan Slavici era fiul unui cojocar din Șiria (lîngă Arad) și numele-i adevărat suna Ioan Sîrbu." Procedeul cantemiresc al gradației comice este nu numai semnalat, ci și făcut sensibil, inclusiv prin adaptarea stilistică a discursului critic la specificul vorbirii scriitorului : „Adunarea zîmbește, apoi rîde, apoi cu chicote hohotește". Inspirat sau nu de *Istoria hieroglifică*, istoricul literar va utiliza acest procedeu, uneori răsturnat, și pe cont propriu, independent de vreun text oarecare, zicînd, bunăoară, despre Brătescu-Voinești : „Scriitorul este boier, dacă nu boier, măcar fiu de arendaș, dacă nici asta, atunci cel puțin un individ care a văzut mereu moșieri mergînd călare spre ogoare ori vînînd, și a căpătat dorința de a-i imita". Un umor lingvistic de cea mai distinsă speță și de marcă accentuat călinesciană este obținut prin întocmirea de liste de cuvinte. Pentru a demonstra că Budai-Deleanu „are geniu verbal", criticul catalogheză mai întîi, numele proprii din *Țiganiada*, ce alcătuiesc „un grotesc de sonuri" : Aordel, Corcodel, Cucavel, Guladel, Parpangel, Parnavel, Șuvel, Bambul, Bobul, Bumbul, Ghitul, Gogul, Ciuntul, Dondul, Huțul, Sfîrcul, Bălăban, Găvan și multe altele. După aceea, adună vocabulele prin care se creează un „lexic de idei și lucruri (...) de o varietate sonică nease-

muită, o adevărată orchestră burlescă, întemeiată mai ales pe onomatopee". De astă dată nu mai avem o simplă înșiruire. Spre a-și declara sensurile și a-și vădi puterea expresivă, cuvintele sînt legate în scurtele propoziții, puse adică, în stare de funcțiune : „Căcîga aruncă o bebee. Gogul tocorosește, Goleman se născocoară, Bobul n-a mîncat știrigoaie, focul scoate bobătaie, țiganii sînt ciuhoși, sînt dîrdale, se cocorăsc, fac nătării, ciorobor, lolot, se lolăiesc, se lolotesc, strigă hoha, bura bura, bat lela, tinerii se înlibovesc, ciocoii se ciocotnițesc, se cilibesc, sufletele bujdesc pe poarta iadului". Procedeul acesta, prin care analiza lingvistică dobîndește caractere de scenariu epic, este în mai multe rînduri întrebuințat de Călinescu : în *Istorie* și în afara ei, și în scopuri diferite. Îl găsim, astfel, în capitolul despre Heliade Rădulescu, unde efectul său este reducerea la absurd a tendinței heliadești de italienizare a limbii române. „Eliade — scrie istoricul literar — își creează un jargon italo-român de înfățișare grotescă (...) De aci încolo păsările *svoală*, sînt *svolătoare*, pe mări trec *pyroscaphe*, *batelle*, ciuma e *abominantă*, aduce *trăpas*, *lutt*, *turmente*, e *mortiferă*, pictorul *depinge mullieri*, *dame*, *donzelle*, care sînt pline de *bellețe*, *bellisimme*, *dilecte*, cu *bellă capellură*, *amoroase*, *radioase*, cu ochi *langhizi* ce merită un *baciu*, cu sîni care se *gonflă*. *Cavalerul* cu sabia *appendută* se cade să ia *diffesa damei amate*. Un *popol risolut* nu *s'arrestă*, oricît de *svînturoasă* i-ar fi soarta și oricît de *empiu nemicul* care *grință* din dinți. Domnul care *passă peste marine* și *pelage* cu ai săi *angeli* îl *deiface*. Cu *travaliu*, cu *laboare*, un *popol* ce *jace*, *risorge*, iese peste *tempeste și tenebre*, *solemnel*, căci Domnul e *omnipotent* și operele sale sînt *admirabili*." Drept comentariu, criticul se mulțumește să pună această lapidară apostilă (în ton cu lista de termeni alcătuită), care e mai eficace decît orice demonstrație : „Hotărît, Eliade e un *stravagant !*" Numai Odobescu a mai acoperit de ridicul în felul acesta, prin simplă articulare de cuvinte străine, o manie lingvistică analoagă, cea latinistă, în *Prandiu academicu*. O magistrală (din punct de vedere literar) demonstrație — de alt ordin — lingvistică este aceea de la începutul *Istoriei*. Distribuind selecțiuni din fondul principal de cuvinte al limbii române în cîteva grupuri, după originea termenilor, criticul nu dă uscate enumerări, ci animă vorbele colectate, le pune în mișcare. În „zona latină", notează Călinescu, intră cuvintele exprimînd

„tot ce privește situarea omului pe pămînt și sub astre, ca ființă liberă, civilă, cu instituții și viață economică elementară, categoriile existenței". Și exemplifică : „Românul crede în *Dumnezeu*, în *îngeri*, în *zîne* și a fost *botezat* de *preot* la *biserică*, unde *dumineca*, mai ales *bătrîn*, își face *cruce* și se *roagă*. El nu e *păgîn*, căci *vede* deasupra lui, pe *cer*, *soarele*, *luna* și *stelele*, și nici *sălbatic*. E *domn*, *om vechi*, de *cetate* și *țăran*, avînd o *țară*, o *lege*, *ascultînd* de un *împărat*. Avînd *pămînt*, *lucrează*, face *arătură*, *semănătură*, mînuiește *sapa*, *secera*, *împinge boii*" etc., etc. Termenii de obîrșie slavă izbesc „prin sunetele gîngăvite, sumbre, de un grotesc trist adeseori, prin coloarea grea" și ei ar exprima îndeosebi „pierderea demnității umane, inegalitatea, raporturile aspre de atîrnare, umilința, necesitatea". Observația este, evident, incompletă. E de ajuns a cita vocabule ca *iubire*, *dragoste*, *milă*, pentru a vedea că fondul slav conține și cuvinte desemnînd simțăminte gingașe, moduri ale nobleței sufletești. Dar acum nu discutăm validitatea științifică a afirmațiilor. Ne interesează punerea în scenă a vocabulelor, care continuă să fie admirabilă : „...Acum stau față în față noul *jupîn* și *stăpîn* (care e *bogat*, *lacom*, *mîndru*, *dîrz*, *straşnic*, *grozav*, *năprasnic*) și *robul* : *sărac*, *slab*, *blajin*. De la stăpîn îți vin, cînd ești *slugă*, toate relele : *bazaconia*, *munca*, *osînda*, *truda*, *ostenirea*, *tînjirea*, *boala*, *scîrba*, *năpasta*, *năcazul*, *ciuda*, *jinduirea*, *jertfa*, *ponosul*, *jalea*, *pacostea*..." ș.a.m.d. Odată cu turcismele, în limba română au pătruns „noțiuni de interior oriental, obiecte de bazar *(conac*, *fînar*, *cazan*, *tipsie*, *baltag*, *fildeș*, *catifea)*", mai pe urmă „termenii de alai otoman, de funcții pompoase, de bucătărie exotică, de petreceri indecente, *de pezevenglîcuri*, *caraghiozlîcuri și pehlivănii*". În același fel sînt expuse mostre de maghiarisme, și grecisme, concluzia fiind că prin asimilarea termenilor de diverse origini limba română a dobîndit „o bogăție extraordinară de colori lirice, în ciuda unei aparente sărăcii cantitative". Savoare, paginile *Istoriei* procură cititorului pe multe alte căi, în afară de cele menționate. Istoricul literar cultivă, de pildă, persiflarea și aluzia malițioasă, ia, cum s-ar zice, în bășcălie scriitorii, aceasta fiind, uneori, o formă de exprimare a admirației sau a simpatiei. Procedeul apare mai ales în biografii. Dînd de mic, „semne de creștinism radical și de voluptate a martiriului", Heliade, pălmuit de tatăl său „pentru devastarea unui borcan de dulceață", întoarce și obrazul ce-

lălalt, cerînd părintelui să repete gestul. Cererea e satisfăcută, prompt. Adult, același scriitor e stăpînit de ambiția reformelor : „Neputînd schimba realitatea materială, (...) se mulțumi cu vorbele. Probabil fiindcă nu știa latinește, deveni italienist. Socoti că limba română și cea italiană nu sînt decît dialecte ale unei unice limbi." Colonelul Lăcusteanu, omul „de o mediocritate perfectă, de o reducție sufletească încîntătoare", are un stil „de un automatism care a putut entuziasma pe gidienii noștri" (aluzie la Camil Petrescu, lansatorul și apologetul *Amintirilor* colonelului). Despre Bolintineanu, istoricul literar zice că a fost „un om dacă nu cu carte, cel puțin cu cărți". Despre unicul volum (de versuri) al lui Enrih Winterhalder, că frumos, în el, „nu-i decît titlul *Flori de scăieți culese pe malul Dîmboviței,* pe care și-l scuză prin considerația «că chiar Aloiul, cactul și cardanul sînt din neamul scăieților». Despre Galaction, că „e volairian, fără a-și da seama, probabil, fiindcă nu e gînditor". Pe Gr. H. Grandea, care se pretindea nepot al lui Byron, îl poreclește „Cromvel" și „noul Cromvel". Multiple sînt în *Istorie,* modurile paradoxului. Cel mai simplu constă în asocierea a două calificative contradictorii, a unor termeni antinomici, în genere. Stilul cutărui cronicar muntean e „de o pitorească vulgaritate valahă", al altuia — „de o vulgaritate sănătoasă, arghezianâ". Titu Maiorescu „avea o puternică inteligență mediocră". Volumul *Drum și popas* al lui C. Sandu-Aldea cuprinde note de călătorie „inteligente și superficiale". C. Hogaș „e un scriitor minor. Însă un minor mare". Proza lui este „genială și nesigură". Asocierile insolite angajează nu numai termeni opuși din punct de vedere semantic, ci și fapte de cultură și creație, atitudini ideologice, structuri artistice, formații intelectuale cu totul diferite, antagonice. Orientalismul lui Caragiale „e un balcanism la linia Munteniei". Autorul lui *Abu Hasan* a localizat *Halimaua* „în același chip cum ortodoxiștii vor împămînteni *Noul Testament*". „Comedia bufonă se înrudește cu lirica în notarea inefabilului". Rafinatul și scepticul Paul Zarifopol avea mărginirea estetică a lui... Bogdan-Duică : „G. Bogdan-Duică avea aceeași formațiune și, cu deosebiri mari de temperament și calitate intelectuală, aceeași recepțiune". D. Bolintineanu „nu-i mai puțin filozof cu Fosforos decît Blaga cu Marele Anonim". Prin interesul său pentru procesul genetic al operelor literare, care îl împinge să studieze manuscrise, variante, „D. Caracostea

intra, cu știință sau fără, în școala automatismului psihic, a autenticului, cultivată de André Gide". În *Spiritul critic*, G. Ibrăileanu „continuă, cum nu s-ar părea, spiritul lui Maiorescu". La Nichifor Crainic, „nu-i greu să se vadă (...) ticul de cugetare al lui Ibrăileanu, al lui Gherea. El nu caută a stabili pe cale pozitivă care sînt notele specificului național, ci, determinîndu-le cu mijloace speculative, le impune artistului". Susținînd că „Biserica e deschisă tuturor", el „reeditează teoria ralierii a lui Ibrăileanu, înlocuind moldovenismul cu ortodoxismul". Nu întotdeauna paradoxul e generat de vreun anume raport ce contrariază logica (sau doar sfidează aparențele). El rezultă și de pe urma semnalării unor situații absurde, a unor anomalii ce trecuseră neobservate." Aron Densusianu este (...) un teoretician al etnicului, folosit însă, cum adesea se întîmplă, împotriva a ceea ce este mai specific românesc". Teoretician și apologet al simbolismului, Ovid Densusianu „n-a putut defini vreodată simbolismul și, ciudățenie a caracterului, a combătut tocmai pe poeții în spirit nou". Duiliu Zamfirescu respinge naturalismul, „și totuși ciclul *Neamul Comăneștenilor* este zolist". G. Ibrăileanu, „acest om atît de combătut, nu face decît să exprime cu mai multă vioiciune speculativă ideile pentru care alții îl combat". Ortodoxist, Nichifor Crainic profesează un antiraționalism care „duce la un panteism de formă germanică străin de esența ortodoxiei". Teoria lui etnico-religioasă după care calitatea de român ar fi primordial condiționată de practicarea declarată a religiozității creștine de rit ortodox generează concluzia că un alogen necreștin trecut în chip ostentativ la ortodoxie „e mai specific decît Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Eminescu chiar, care n-au astfel de orientări". Paul Zarifopol e, pentru Călinescu, un «illetré» cu cărți și studii universitare (scriind : cea mai superioară [33])" care „se silește să susțină savant unghiul de vedere al vulgului". Uneori, paradoxul se instalează în construcția de tip calamburesc : „Macedonski n-a fost niciodată un ignorat în sfera mai restrînsă a scrisului (...), ci un poet foarte cunoscut ca poet necunoscut". Aceste citate sînt în măsură să dea, privitor la paradoxul călinescian, doar o idee palidă. Paradoxul nu este un simplu procedeu literar, adoptat din cînd în cînd ; e însuși factorul structurant al personalității criticului. Totul, în *Istoria* călinesciană, e (în parte) paradoxal : perio-

dizări, clasificări, raportări, încadrări, formulări. Cartea, ca atare, aparținînd deopotrivă științei și artei, este un paradox.

Cu deosebire admirabilă, în *Istoria literaturii române*, este creația portretistică. Ea e inclusă, la scară mică, în caracterizările de personaje, iar la scară amplă în biografii și în toată alcătuirea studiilor. Există și portrete construite ca atare, autonome. Lăsînd la o parte portretizările cuprinse în analizele operelor epice și dramatice, cum sînt pictați scriitorii înșiși ? Întocmind biografii, istoricul literar nu face, natural (nici aici, nici în monografiile de proporții, publicate separat) decît să structureze, dîndu-le sens, știri recoltate din documente, deci să înfățișeze personalitățile literare așa cum au fost în realitate. O face însă, adesea, cu arta romancierului. Creează și clasifică. Creația rezultă din selecție și îngroșare, din interpretare. „O istorie a literaturii — citim în *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* — e o adevărată comedie umană luînd ca pretext scriitorii" *(Pr...., 188)*. O „comedie umană" critică a realizat Sainte-Beuve, în ale sale „causeries" și „portraits", în *Port-Royal*, iar G. Călinescu, zugrăvind, asemenea lui, „omul îndărătul operei", scriind „istorie naturală literară", este Sainte-Beauve al literaturii române. Critica e, pentru el, ca și pentru autorul *Causeries*-iilor, „plăcerea de a cunoaște spiritele". Dorința lui Sainte-Beuve de a realiza studii în baza cărora să se poată opera o „clasificație a spiritelor" era, declarat, și a sa. [34] Portretizați de Călinescu, scriitorii devin „eroi", încarnează tipuri. Kogălniceanu este reformatorul chibzuit, lucid, constructiv, „mesianicul pozitiv" prin excelență, ctitorul prin vocație, diriguitorul liniștit, cu suflet de gospodar cumpătat și hotărît. Un „mesianic pozitiv", însă mai ardent, este și Bălcescu : „revoluționarul pur, arzînd pentru cauză, punînd în luptă fraternitate ori intrigă, inițiativă, îndrăzneli și idei practice (...) și mai ales un spirit de diplomație externă conspirativă extraordinar". Ion Ghica e perfectul diplomat. Conspirator prudent și abil, acționînd din umbră, acest Talleyrand valah „e din stirpe de Domni, dar are fața neagră ca a robilor de pe moșia tatălui său și imaginația lui indiană e bine figurată fiziognomic". Temperament diametral opus, C. Negruzzi este boiernașul mulțumit de a-și vedea de treburile sale, la moșie, unde se ospătează, patriarhal, cu vecinii și își desfată mintea și inima cu bune scrieri clasice. Un neliniștit, un tîrgoveț mereu hărțuit, veșnic pe drumuri, știutor de cîte în

lună și-n stele, colportor de pilde și povești, născocitor de cîntece, amorez aventuros și neîntrecut cîntăreț de strană — acesta (cine nu l-a recunoscut !) e Anton Pann. Bolintineanu este publicistul diletant și incontinent, cu scăpărări intermitente de mare talent, Boliac — publicistul tobă de carte : „biblioteca universală a lui Eliade întrupată", Odobescu, mondenul perfect, eruditul rafinat („lord colecționar, estet subțire"), Maiorescu, un „țăran" ambițios, tenace, un fel de Julien Sorel ardelean, mai exact : un Budulea taichii, Duiliu Zamfirescu — parvenitul snob, Mateiu I. Caragiale — snobul veleitar, Goga — oratorul de tribună distins, însuflețitor eminent al demosului, „un adevărat demagog academic", Heliade, Hasdeu, Macedonski, Iorga (fiecare în felul său) — „stravaganți". Pentru a da „personajelor" viață — și nu numai pentru aceasta ! —, istoricul literar le descrie adeseori înfățișarea fizică, fie reconstituind-o din fotografii și relatări, fie comunicîndu-și propriile observații pe viu. Portretizările fizice călinesciene atestă acute preocupări nu doar fiziognomice, dar și etno-sociologice, și chiar antropologice, criticul fiind un emul, pe acest teren, al lui H. Sanielevici. Hasdeu — scrie, de pildă, Călinescu — „nu putea fi frumos, ci dimpotrivă scheletic, livid, cu scobituri în obraji și mușchii răsuciți ca funiile". La bătrînețe, învățatul e „un om cu nas ascuțit, cu o barbă albă aruncată parcă de vînt peste un umăr, un tip de rabin nebun". Goga „reprezenta tipul ardeleanului din punctele cele mai vechi", era „un țăran" cu „fineți de aristocrat", avînd liniile feței „subțiate, ascuțite, oasele mici, delicate". „Țărănia lui era nervoasă ca o noblețe". „Voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa", Sadoveanu părea — cu gura lăsată în jos și cu „zîmbetul împietrit al feței" — de „o nepăsare ferină" și ochii răi, „nelămuriți, reci, venind de departe și trecînd peste prezent" erau „ai unei rase necunoscute". Cotruș avea „un fizic uriaș de dac", fizionomia lui Ion Barbu era „de om al soarelui de calcaruri" și poetul avea o „înaintare de kurd descălecat". Cu o căutătură „cultă, rafinată", cu „lăsarea în jos a fălcilor", în care „era o afectare rece", M. I. Caragiale „era prea rigid în protocolul mersului său, ca să fie un aristocrat pur sînge". Părea „un majordom în concediu duminical". Viața și opera unui scriitor, portretul său fizic și cel spiritual formează, în viziunea lui Călinescu, un tot omogen.

Cazuri de sciziune între om și artist, de opere care să înfățișeze, compensator, în expresie transfigurată, tipul uman opus celui încarnat de scriitor, nu găsim în *Istorie*. Cu toate că, istoric, au existat (Anghel, Galaction, Gib I. Mihăescu, de ex.)! Cu toate că atribuie unor poeți atitudini lirice studiate — „poze" —, criticul, mergînd pe urmele lui Sainte-Beuve, nu consideră personalitatea artistică drept ceva cu totul diferit de personalitatea umană. Distinge doar între accidentalitate și substanțialitate. Atributele omenești ce angajează fondul psihic adînc sînt, potrivit opiniei sale, și atribute ale creatorului, cu un rol decisiv în modelarea operei. Cu înfățișarea pe care văzurăm că i-o consemnează, M. Sadoveanu, omul, „personifică în chipul cel mai izbitor opera", după G. Călinescu. Dar nu numai Sadoveanu. Creația tuturor scriitorilor este proiecția transfigurată a eului lor uman, și pentru a determina „natura sufletului" ce vibrează în opere, criticul studiază viața celor ce le-au produs, căutînd să deducă din manifestările tipice ale respectivilor portretul moral al fiecăruia. De fiecare dată, mijloacele istoricului literar sînt adecvate obiectului. Întocmai ca Sainte-Beuve, G. Călinescu încearcă să-și „adapteze sufletul la sufletul altora", caută să „intre în pielea" fiecărui scriitor, să se „absoarbă în personajul pe care îl zugrăvește", „împrumută cerneală din călimara fiecărui autor pe care vrea să-l picteze". Procedarea poate fi verificată mai ales în biografii. Istorisind viața unui scriitor, biograful imită (atunci cînd nu expune, pur și simplu, date, la modul neutru) stilul interior al respectivului, injectează discursului narativ — cu discreție și în proporții homeopatice — sînge din aceeași grupă cu sîngele operei sale. Dacă autorul în cauză și-a povestit el însuși viața sau o parte din viață, ca, bunăoară, Creangă, criticului nu-i rămîne decît să condenseze evocările autobiografice, păstrîndu-le proporțional sevele și culorile. În absența unei asemenea scrieri, el exploatează orice alte surse de informație (puse, dealtfel, oricum la contribuție), străduindu-se să refacă sintetic atmosfera lumii create de scriitor în literatura sa de imaginație. Cum orice operă se înscrie, de regulă, într-o formulă oarecare, într-o anume configurație stilistică, ilustrată prin nume de rezonanță universală, stilul critic călinescian dobîndește și el, cu intermitențe, fără alterarea personalității proprii, tenta modalității artistice respective. Viețile patetice,

punctate de evenimente spectaculoase, de clipe tensionate (Antim Ivireanu, Miron Costin, Ion Neculce. C. A. Rosetti, Al. Russo) sînt narate într-un mod ce amineşte, pe alocuri, de nuvela veche, renascentistă şi prerenascentistă, intens epică : biografiile personalităţilor tumultoase, mai cu seamă dacă sînt şi „stravagante", dar chiar dacă nu sînt, biografiile marcate de multe peripeţii în genere, împrumută mijloace ale romanului de aventuri şi de „mistere", ale romanului picaresc, uneori, ca şi ale celui exotic ; în această categorie intră paragrafele din *Istorie* privitoare la vieţile lui Heliade, Bălcescu, Ghica, Bolintineanu, Grandea, Anton Pann, Hasdeu, Caragiale, Macedonski, Gherea. Un fel de roman picaresc, idilic, sînt *Amintirile* lui Creangă şi particularităţile speciei au fost preluate, firesc, de reconstituirea călinesciană. În biografiile unora dintre scriitorii de origine boierească sau apropiaţi prin naştere de boierime (C. Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu, Brătescu-Voineşti), istoricul literar a pus tonuri de roman rusesc (Turgheniev, Tolstoi), în acelea ale lui N. Filimon şi Ioan Slavici, pigmenţi balzacieni. Pentru evocarea adolescenţei şi tinereţii lui Maiorescu şi-a înmuiat peniţa în călimara lui Stendhal. Reflexe din romanul englez (Thakeray, Dickens) pot fi identificate în partea biografică a capitolului despre Duiliu Zamfirescu ; ceva din idilicul lui Dickens, combinat cu ceva din Daudet şi Maupassant — în descrierea ambianţei copilăriei lui Delavrancea, cenuşiul lui Flaubert — în succinta biografie a lui I. A. Bassarabescu. Scenele, construite cu material oferit de *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, ce evocă, în capitolul *Ion Eliade Rădulescu* momente confuze din 1848 anunţă teatrul absurdului. Cîteva dintre biografiile cuprinse în *Istorie* sînt precedate de ample descrieri ale cadrului geografic al lumii în care s-au format sufleteşte scriitorii, şi în care se integrează umanitatea operei lor, sau ale ambianţei în care s-a consumat existenţa scriitorilor la maturitate. Trei dintre ele sînt memorabile : aceea ce (rezumînd paginile intruductive ale monografiei) deschide capitolul *Ion Creangă*, cea cu care debutează capitolul despre Goga şi cea aşezată în fruntea capitolului *E. Lovinescu*. Prima aduce aminte — aici — de panoramicul meleagurilor transilvane din *Românii sub Mihai Vodă Viteazul* : „Pe stînca Siretului, urmînd spre izvoarele lui, de jos şi pînă sus în Maramureş şi Bucovina se ridică munţii ca o spinare ce lasă coaste de o

parte și de cealaltă, în Transilvania și Moldova, printre care curg pieziș apele bulbucoase ale Moldovei, Bistriței și Trotușului. Șira munților e calcaroasă, dominată de maiestosul Ceahlău, iar trecătorile apelor cu pereții înalți și strimți." Descripția satului Rășinari și a împrejurimilor începe într-un chip ce amintește debutul romanului *Ion*, pentru ca, pe parcurs, să adopte tonalități asemănătoare acelora din scrierile de călătorie ale lui N. Iorga și în cele din urmă să ia coloratură sociologică și etnografică, dobîndind implicit proprietăți stilistice afine celor proprii lui Emanoil Bucuța. E. Lovinescu nu beneficiază de o biografie (și a lui Goga, dealtfel, e foarte sumară), dar i se face un portret în mărime naturală, așezat în mediul caracteristic. Descripția acestui mediu (a casei, a interioarelor ei, a atmosferei în care se desfășurau reuniunile cenaclului Sburătorul) e vrednică de Balzac și constituie un document fundamental de istorie literară. Cu penel balzacian sînt pictate — sumar — și unele mici tablouri de epocă, precum — spre a-l menționa doar pe cel mai expresiv — acela de la începutul capitolului *C. Faca* înfățișînd tagma boiernașilor. Istoricul literar împrumută însă, pentru a zugrăvi o epocă, coloranți și de la alți mari scriitori : de la Tolstoi, bunăoară, în paragraful despre saloanele ieșene descrise de C. Negruzzi, sau de la Zola, în acela privitor la „refractarii" de la sfîrșitul secolului trecut.

„Comedie umană", *Istoria literaturii române*, fiind — *eo ipso* — o operă de clasificație, și nu doar de clasificație estetică, revelă raporturi nu numai între personalități, considerate izolat, dar și între grupuri de spirite, între generații, între mișcări artistice sau ideologice, între manifestări de tot felul ale spiritualității naționale. Istoricul literar stabilește epoci, perioade, momente, delimitează genuri („literatură" religioasă, cronici, poezie, nuvelă, eseu, teatru, roman, memorialistică), distinge direcții și tendințe ideologice (occidentalizarea, rezistența la occidentalizare, mesianismul : utopic și pozitiv, arta cu tendință, tendința națională, poporanismul, ortodoxismul), curente și mai ales climate estetico-morale (clasicism întîrziat, neoclasicism, romantism, junimism, naturalism, antijunimism de diverse orientări, simbolism, tradiționalism, modernism, eclectism, intimism, dadaism, suprarealism, ermetism, balcanism, scepticism, „experiențialism" etc.), tipuri de literatură (umoristică, socială, „decadentă", idilică etc.), teme

(„ruinele", „damnarea", „gloata", „copilăria", „paternitatea", „roadele", „miracolul", „neliniștea", „experiența" „aventura"), tipuri de scriitori, considerate din unghi social și ideologico-politic („mesianici" : „utopici" și „pozitivi", „antibonjurişti", „patrioți", „unioniști", „rurali", „refractari", „socialiști"), structuri artistice („versul muzical", romanul ciclic, basmul dramatizat, proustismul, proza etnografică) și, într-un fel sau altul, le definește „stilul" specific și, unde e cazul, evoluția în timp. Dezavantajul este, am arătat-o, excesiva fărîmițare, eterogeneitatea criteriilor de clasificație. Vrînd cu orice chip să grupeze scriitorii pe baza celor mai izbitoare particularități de indiferent ce natură ale operei lor : artistice, ideologice, politice, tehnice, tematice etc., etc., istoricul literar a operat clasificări cărora nu li se poate găsi nici o noimă dacă nu sînt privite din interior, avîndu-se în vedere intenția de creare a unei „comedii umane". Dacă se ține seama de această intenție, logica internă a caleidoscopicei desfășurări, aparent haotice, de nume, titluri, date, sintagme, eteroclite, se precizează, nu însă pe deplin. Una din liniile verticale ce formează osatura metalică a cărții urmărește evoluția genurilor. De aici, titluri ca : *Întemeierea prozei, Poezia măruntă, Poezia oficială, Poezia-idilică, Poezia roadelor, Proza și teatrul, Eseul și romanul, Marii prozatori, Romanul ciclic, Nuveliștii, Romancierii. Critica universitară, Critica sceptică și anticlasică, Critica profesională, Noul roman citadin* etc. O altă verticală unește capitolele ce descriu avatarele romantismului : *Romanticii, Micul romantism provincial și rustic.* Asemenea linii verticale mai există, numeroase. Spre exemplu, aceea care leagă capitolele despre „messianicii utopici" și „mesianicii pozitivi" de cel privitor la „noul messianism", de la începutul secolului al XX-lea. Verticalele sînt tăiate de o mulțime de orizontale, prin care comunică diversele capitole ce înfățișează proliferarea sincronă a unor genuri, specii sau tipuri de creație. Ceea ce provoacă derută cui parcurge tabla de materii nu e doar absența criteriului unificant, ci și faptul că liniile de legătură, fie verticale, fie orizontale, sînt discontinui. Numai cine citește foarte atent *Istoria* realizează, de pildă, că, în reprezentarea autorului, „refractarii și socialiștii" sînt „neobonjurişti", adică resuscitatori ai spiritului ideologiei revoluționare pașoptiste sau că antibonjurismul e o permanență. Considerațiile generale, teoretizările, nefiind expuse în paragrafe independente, ci îngropate în ca-

pitolele despre scriitori, cititorul nu bănuiește că ele îndeplinesc funcția de liant, de chiag al întregului. Dealtminteri, aceste considerații sînt, în destule cazuri, extrem de laconice, sesizabile doar de către cine a cutreierat *Istoria* îndelung, în toate sensurile, și i-a coborît în subterane. În chip paradoxal, titlurile și subtitlurile — de secțiuni, capitole, paragrafe — nu reflectă deloc tocmai acea clasificare pe care Călinescu o operează, în texte, intermitent, cu o deosebită pasiune, : clasificarea scriitorilor după originea lor regională. Istoricul literar este de-a dreptul obsedat de particularitățile pe care operele literare le datorează structurii psiho-antropologice a celor ce le-au dat naștere, structură determinată în bună măsură de factorul geografic. În aceasta constă taineismul său profund (remarcat, în treacăt de M. Ralea)[35]. De mare ajutor ar fi putut să-i fie criticului meditațiile blagiene (nutrite din întreaga morfologie stilistică, îndeosebi germană) pe tema raportului dintre cultură și spațiu — „orizont și stil" —, însă G. Călinescu avea (sau voia să aibă) convingerea că H. Taine stabilise asemenea relații „cu [mai] mult talent" *(Ist...*, 866). Prin insistenta subliniere a caracterelor regionale, criticul a urmărit — după cum o declară, solemn, în prefața *Istoriei* — și un scop politic. Cartea trebuia, în acele „timpuri de suferință națională" în care vedea lumina tiparului, „să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură", creată „pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român". Aducînd fiecare nuanța de spiritualitate proprie ținutului natal, Eminescu, Hasdeu, Bolintineanu, Slavici, Coșbuc, Rebreanu, Maiorescu, Goga „sînt eternii noștri păzitori ai solului veșnic".[36] Finalitatea mai puțin practică și imediată, mai filozofică, a reliefării particularităților regionale e dezvăluită în capitolul final. O *Istorie a literaturii române* fiind, prin definiție, în concepția lui Călinescu, „o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală", e normal (și obligator) ca în paginile ei să fie puse în lumină diversele componente ale caracterului național. Meditația asupra specificului național românesc traversează *Istoria* călinesciană, asemenea unui curent subteran, discontinuu, pentru ca în capitolul ultim să iasă la suprafață. Integrînd literatura națională în cea universală, istoricul literar revelă caracterele particularizante pe care marile curente le dobîndesc în variantă ro-

mânească nu confruntînd clasicismul (cît există), romantismul sau simbolismul nostru cu mişcările de aceeaşi natură din ţările în care ele s-au declarat în expresie paradigmatică, ci dezvăluind calitatea sufletească specifică a diverselor categorii de scriitori reprezentativi. Sufletul naţional nu poate fi, după Călinescu, definit *a priori*, el urmează a fi dedus *a posteriori* din operele exemplare în care se exprimă. De ce nu şi din folclor, ba chiar din folclor în primul rînd (soluţia Blaga), criticul n-o spune. În orice caz, el nu ia deloc în consideraţie creaţia populară, ci stabileşte cîteva din notele pe care le socoteşte caracteristice psihei româneşti exclusiv din creaţia cultă. Riscul e parţialitatea. Discutînd (foarte în grabă) filozofia lui Blaga, G. Călinescu găseşte că autorul *Spaţiului mioritic* a generalizat abuziv, că viziunea blagiană a „matricii stilistice" româneşti este arbitrară, întrucît „materialul examinat e foarte redus" şi „discuţia rămîne în generalitatea eseistică şi pe un picior prea speculativ". Lui i s-ar putea reproşa contrarul; anume, că, spre deosebire de Blaga, se mişcă, în capitolul *Specificul naţional*, într-un prea strîmt orizont teoretic şi nu sintetizează suficient. Diferenţele de ordin regional dintre scriitori ameninţă, în viziunea creată de el, să estompeze caracterele naţionale comune. Însă, considerate în sine, observaţiile sînt subtile şi pătrunzătoare. Specificul naţional, cugetă criticul, însuşindu-şi tacit punctul de vedere al lui G. Ibrăileanu, se declară cu intensităţi ce variază de la o zonă geografică la alta: „există o specificitate totală şi alta parţială". Specificitatea totală apare într-un anume „nod", datorită unui factor permanent, „legat de centrul geografic", în jurul căruia „se desfăşură, în cercuri degradate, cîteva zone de specificitate". În „nodul vital" al specificului românesc se găseşte Creangă. I. L. Caragiale s-ar situa mai către periferie („fără a deveni prin asta mai puţin scriitor român"), el fiind „un trac, care nu ne reprezintă total, ci îngroaşă numai una din notele noastre meridionale". În afară de Creangă, „nota specifică primordială" a caracterului naţional românesc o mai întruchipează plenar, potrivit opiniei călinesciene, Eminescu, Maiorescu, Coşbuc, Hogaş, Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga (între alţii), adică „ardelenii mai cu seamă şi subcarpatinii", nordicii în genere, în timp ce un Alecsandri, un Odobescu „sînt reprezentativi pentru ramura noastră meridională (analogie cu francezii

din Midi sau italienii din Sicilia)", iar „Bolintineanu, Caragiale, Macedonski etc. sînt traci", factori de legătură între „lumea geto-carpatină" și „familia obștească traco-getică", „antic balcanică". Caracteristica esențială a tipului nordic este conservarea atributelor arhaicității. Operele scriitorilor din părțile de miazănoapte (ca și ale unora dintre sudici, dealtfel) se resimt, structural și substanțial, de pe urma faptului că „sîntem, prin substratul nostru traco-getic (...) dintre vechile popoare ale Europei", „adevărați autohtoni, de o impresionantă vechime", de aceeași vîrstă cu celții și avînd cu descendenții lor vest-europeni pronunțate asemănări antropologice. Popoarelor străvechi, observă Călinescu, le sînt caracteristice atracția spre civilizația pastorală, tendința de retragere la munte, „de unde pot privi și ocoli invaziile" ; ele se definesc fizionomic și temperamental „printr-o față brăzdată de vînturile alpine, de experiența milenară, printr-un ochi pătrunzător și neclintit de vultur, prin mutenie". Ele au în fizionomie și în temperament ceva „asiatic". „Asiatismul" este, în vocabularul călinescian, o noțiune exprimînd, de regulă, nu haoticul, nelimitatul, prin opoziție cu noțiunea de „atic", ci calmul, echilibrul, impasibilitatea ataraxică. Prin „asiat", criticul înțelege (nu întotdeauna !) „chinez". (Chestiunea se va lămuri în alt capitol.) „Asiați" sînt, în reprezentarea lui, Eminescu, Creangă, Sadoveanu. Structurile lor psihice — proiectate în opere — sintetizează atributele „omului de la munte", ale românului integral, „clasic". Acesta e sobru, solemn, taciturn, rezervat, conservativ, defensiv ; existența lui se desfășoară ritual și epopeic ; mediul său propriu e o lume a geologicului. Expresie a aceleiași umanități este și creația celorlalți scriitori citați. În operele unora dintre ei, ale lui Creangă și Sadoveanu în special, ca și parțial, în acelea ale „balcanicului" Anton Pann (exponent, și el, al unei umanități străvechi) poate fi studiată în special acea coordonată a spiritualității arhaice (în variantă românească) pe care Călinescu o numește „mutenie". În lumea acestor scriitori, „comunicarea (...) se face în proverbe ce condensează o înțelepciune stereotipată, atît de controlată prin vechimea rasei încît contribuția individuală este neglijabilă". „Ritualitatea" e tocmai instituționalizarea „muteniei" și „cît de puternic este factorul ritual se constată în G. Coșbuc *(Nunta Zamfirei, Moartea lui Fulger)*. Numai în Irlanda mai dăinuie o atît de clară amintire a existenței tri-

bale". Printre alte trăsături psihice primordial caracteristic românești, exprimate în literatură, criticul mai evidențiază „un simț politic miraculos" („În fiecare român e ascuns un Vlaicu-Vodă"), sociabilitatea (de aceea, în literatură, „subiectele cu mișcări de gloată, răscoale, războaie, răzmirițe izbutesc mai bine — vezi Rebreanu"), propensiunea spre critica constructivă, asociată cu neagreerea declarată a zeflemelei (negare întruchipată exemplar de Maiorescu ; el „simbolizează spiritul românului central : interes pentru tot ce e adevărat, sănătos, fie și mai modest, repulsie pentru complicațiile inutile"). Dacă însușiri de genul acesta n-ar fi „corectate" de altele, rezultatul proliferării lor ar fi rigiditatea. Primejdia este înlăturată grație revărsării, prin „sudici" (inclusiv prin Alecsandri, care e, sufletește, un meridional), a unor valuri de spiritualitate eruptivă, dionisiacă. *Grosso modo*, Călinescu stabilește, precum se vede, două tipuri fundamentale de scriitori români : „nordicii" („dacii") și „sudicii" („tracii"). Unii dintre aceștia (Caragiale, în primul rînd) ar fi „traco-elini". În treacăt fie spus, „elenismul" (fie el și traco-elenism) suportă cu greu naturalismul și e ciudat că un scriitor (Caragiale) este prezentat de un același critic și ca „traco-elin", deci clasic (impur) și ca naturalist, deci anti-clasic radical. Altundeva, tot în *Istorie* (cap. *Tudor Arghezi*), Călinescu deosebește „trei mentalități de scriitor". Una e încarnată de „boierul generos, revoluționar din inteligență, liberal, socialist chiar" (Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu, Rosetti ș.a.) ; alta de către „rural" (Eminescu, Coșbuc, Rebreanu, între alții), care este „ideolog pătimaș (...), cu repulsie față de aristocrat și de orășan, serios, etic" ; cea de a treia de către „balcanic" : mic tîrgoveț sau boiernaș, emotiv și expansiv, nervos, vioi, inteligent, instabil, înclinat spre bufonerie, pitoresc în expresie (Anton Pann, Caragiale, Minulescu, Ion Barbu, Arghezi, M. I. Caragiale, Urmuz etc.). Dezvoltînd caracterizările călinesciene, s-ar putea zice că „ruralii", și mai în genere, „nordicii" (căci așa numiții „rurali" sînt, cu toții, septentrionali) își au prototipul în Făt-Frumos, iar „tîrgoveții", „balcanicii" în Păcală și Nastratin Hogea. Există, precizează criticul, și tipuri intermediare : „Moldovenii, chiar de origine rurală, înclină către mentalitatea boierilor, muntenii către aceea a măscăricilor. N. Crainic pendulează între tipul rural și cel balcanic. Topîrceanu între cel balcanic și cel boieresc." Chiar cu această specificare, schema este mult prea simplifi-

catoare. Tipurile de „mentalități" nu sînt doar trei. Foarte mulți scriitori inclusiv dintre cei de întîia mărime, nu-și găsesc loc în nici una dintre categoriile stabilite, fie chiar și intermediare. Oare toți boierii au fost „generoși, revoluționari" etc. ? Călinescu însuși înregistrează „conservatorismul boiernașilor". Toți „ruralii" sînt „ideologi pătimași" ? Chiar și Creangă ? Pe de altă parte, nu toți autorii numiți suportă încadrarea operată. „Balcanic" Arghezi ? Doar redus la *Flori de mucigai,* și nici așa, întru totul. Rebreanu (și chiar Coșbuc) — „ideolog pătimaș" ? Nu în opera de creație, în orice caz. Distincțiile rămîn instructive, totuși. În capitolul despre Delavrancea, istoricul literar intercalează o foarte sugestivă caracterizare a „prozei dunărene", văzută ca o realitate artistică autonomă, independentă de „balcanism". Nota ei dominantă : „predilecția pentru multicolor". Aceasta o diferențiază net îndeosebi de epica transilvăneană. „Nuvela lui Slavici e în alb și negru, ca veșmîntul ardelenesc, proza dunăreană e un testemel înflorat..." Literatura ardelenilor exprimă sufletul „omului de munte" : „mărginit de concretețea stîncilor, (...) pozitiv (...), păstrător de mituri", cea „dunăreană" (Odobescu, Ghica, Macedonski. Delavrancea) — sufletul omului „de la cîmp", care, „ametit de monotonie", devine „un arab vizionar". Proprie „dunărenilor" („balcanici" sau nu) este „setea de himeric policrom", „voluptatea muzeală". Aceste ultime observații arată că „sudicii", „tracii", nu sînt, în viziunea lui Călinescu, toți la fel, după cum nu sînt o apă și un pămînt, cu toții, nici „dacii", „ruralii", „boierii". În interiorul capitolelor, istoricul literar operează distincții multiple, identifică nu „trei" ci vreo treizeci de „mentalități de scriitor". Cînd articulează însă observații generale, cînd clasifică explicit, recurge la simplificări violente. Procedează, probabil, astfel pentru a da relief deosebit ideii, dar, mai mult ca sigur, și din cauză că n-a avut suficient timp pentru a medita mai îndelung asupra problemelor atacate, pentru a-și clarifica pe deplin și sistematiza perfect ideile, pentru a integra desăvîrșit exemplele în definiții. Cum se înfățișează din acest punct de vedere noua versiune a *Istoriei* vom vedea atunci cînd o vom avea, tipărită, pe masă. E foarte posibil ca, preocupat fiind de a rotunji capitole rămase incomplete, de a rectifica mici erori de informație, de a clarifica anumite judecăți, de a desăvîrși, într-un cuvînt, fie-

care capitol în parte, G. Călinescu să nu fi modificat sensibil însăşi structura cărţii, să nu fi distribuit autorii altfel decît în ediţia din 1941, să nu fi întărit stîlpii de susţinere, schelăria ideologică. Cei ce au avut în mînă versiunea revăzută [37] vorbesc de adăugiri, de reformulări, nu de o restructurare sau măcar de limpezirea viziunii globale. Aceasta fiind situaţia, cine ţine cu tot dinadinsul să scoată din *Istoria* călinesciană o fotografie luată de sus, din avion, a literaturii naţionale, „de la origini pînă în prezent", una fidelă, nu se poate mulţumi să parcurgă sumarul. Sumarul cărţii reflectă doar parţial conţinutul ei. Acest conţinut e mult mai complex, mai bogat decît rezultă din titluri, şi multe dintre părţile ce-l compun posedă articulaţii interioare pe care neştiindu-le (căci titlurile nu le consemnează existenţa), putem avea sentimentul că în parte, volumul e doar o culegere de studii independente. Articulaţiile nu sînt toate vizibile ; multe sînt doar virtuale, nu reale. *Istoria* seamănă cu un covor neterminat. În anumite zone, ţesătura e desăvîrşită, magistrală, în altele, apar spaţii goale şi se văd fire atîrnînd. S-ar încumeta cineva să le înnoade ? Operaţia ar putea să pară o impietate. Faptul însă că restructurîndu-şi *Opera lui Mihai Eminescu*, criticul n-a făcut, conform propriei declaraţii, decît să ridice la lumină un „program" (un plan, mai propriu spus) care exista şi în versiunea iniţială, camuflat, şi pe care „o minte perspicace şi căutătoare de emoţii l-ar fi găsit" *(Opere*, 12, p. 4) nu autorizează oare îndrăzneala de a sistematiza şi „programul" ce există, difuz, în *Istorie ?* De ce n-am aduna firele împrăştiate ale covorului fermecat ? Şi, pentru a le putea lega, de ce n-am trage, dacă nu se poate altminteri, şi alte fire ? Să îndrăznim deci ! În viziunea lui G. Călinescu, personalităţile sînt structuri cristalizate în jurul unei însuşiri dominante. Natura acesteia diferă de la caz la caz. La unii, factorul cristalizant e de origine socio-psihologică manifestă, respectivii fiind, ca mentalitate (şi sensibilitate) „boieri", „boiernaşi", „rurali" („ţărani"), „tîrgoveţi", „proletari". O categorie a „orăşenilor" sau a „citadinilor", criticul nu delimitează, explicit, însă vorbeşte de „romanul citadin", precum şi de „anticari" (Odobescu, Bucuţa), de „manieriştі" (Bacovia etc.), de „iconari" (A. Maniu ş.a.), stabileşte diferite tipuri de artizani (chiar dacă nu utilizează cuvîntul), iar aceştia toţi trebuiesc grupaţi sub o denominaţie oarecare. În structurarea psihică a unor scriitori, rolul determinant a reve-

nit politicului. E vorba de „patrioți și unioniști", de „socialiști". Energiile sufletești ale „mesianicilor", „bonjuriștilor", „antibonjuriștilor", „poporaniștilor", „ortodoxiștilor" au fost acționate, evident, de atitudinea ideologică. Alți factori coagulanți sînt de natură geografică și etno-psihologică („nordici", „sudici", „centrali", „ardeleni", „moldoveni", „munteni", „dunăreni", „balcanici", „daci", „geți", „traci" etc.), temperamentală, umorală, psiho-patologică („damnații", „macabrii", „stravaganții", „tuberculoșii"). Unele dintre aceste clase interferă, multe se subdivid. „Boierii" pot fi în același timp, și „anticari" sau „balcanici", un „stravagant" poate fi „mesianic", „ruralii" au mentalități diferite : de „agricultori" (Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Crainic, ș.a.), de „păstori" (Eminescu, Sadoveanu ș.a.), de „haiduci" (D. Ciurezu, Radu Gyr ș.a.), de „plebei" (Cotruș, N. Crevedia, I. Th. Ilea). „Proletarii", plebeii pot fi „vagabonzi", ca V. Demetrius sau Aureliu Cornea, de pildă, „derbedei" ca Mircea Damian sau „proletari culți (Șt. Petică, Sofia Nădejde, Traian Demetrescu, G. Bacovia ș.a.). (Nu toate aceste calificative se găsesc în *Istorie*, însă ele consună cu terminologia călinesciană și folosirea lor e autorizată de conținutul prezentărilor și caracterizărilor făcute de critic celor cărora li se aplică.) Ponderea în context a diverselor atribute individual definitorii, atît de numeroase și eteroclite, este, evident, inegală. A le include pe toate în caracterizările generale și mai ales a le marca prin titluri ar fi un nonsens și, practic, o imposibilitate. Acele însă cărora li se atribuie un rol esențial în determinarea „personalității" literaturii naționale trebuiau, indiscutabil, scoase cumva în evidență. Materia putea fi sistematizată mai adecvat propriului conținut. Pentru ca viziunea obiectiv (însă nu explicit) constituită în *Istorie* (sau — în parte — doar latent existentă în paginile cărții) să devină clară, ar fi necesară o parțială reasamblare a secțiunilor și capitolelor, trecerea unor scriitori dintr-un compartiment în altul, operație care obligă la explicații, la redactarea unor paragrafe introductive și de legătură, adică la o colaborare efectivă cu autorul. Așa ceva, firește, e de neconceput. Tot ce-și poate permite exegetul, fie și numai ca simplu joc intelectual, e de a ridica la lumină unii dintre pilonii acoperiți ai *Istoriei*, de a imagina, concret vorbind, un sumar mai explicit și, ca atare, mai fidel, mai în măsură să dezvăluie cititorului rețeaua

de idei ascunse, ce susține cartea. Acest sumar, conținîndu-l în întregime pe cel existent, fără deplasarea (decît în vreo două cazuri, minore) a personalităților dintr-o diviziune în alta, ar putea arăta cam astfel (dăm, pentru economie de spațiu, doar titlurile și subtitlurile de secțiuni) : *

EPOCA VECHE
Secolele XVI-XVIII

Începuturile. Literatura de ev mediu întîrziat. *Creația culturală, apanaj al boierimii și al clerului. Prefigurări ale balcanismului.*

EPOCA MODERNĂ
1779—1900
DESCOPERIREA OCCIDENTULUI

„Clasicii" întîrziați
1779—1826

Boieri cultivați, agenți ai „luminilor". Renașterea transilvană. Primii rurali.

PRIMII ROMANTICI
1827—1848

Ascensiunea tîrgoveților. Bonjuriștii. Mesianicii utopici. Cîntăreții ruinelor. Damnații. *Spiritul muntean.*

CONSTITUIREA SPIRITULUI CRITIC
1840—1848

Progresismul moldav. Messianicii pozitivi.

CONSERVATORISMUL BOIERNAȘILOR
1830—1848
Antibonjuriștii

LITERATURA MOMENTULUI 1840
Întemeierea prozei. Întîii umoriști. *Balcanismul.*

ROMANTICII MACABRI ȘI EXOTICI
1842—1859
Tehnica versului muzical

POEZIA MĂRUNTĂ
Între 1840—1855

* Cele adăugate în subtitlu sînt culese cu caractere cursive.

PATRIOȚI ȘI UNIONIȘTI

Vasile Alecsandri

Momentul 1855

Poezia oficială

POEȚI MINORI

Între 1855—1870

Epoca domnitorului Cuza

PROZA ȘI TEATRUL

Între 1859—1870

Eseul și romanul. *Balcanismul în expresie epică Începuturile realismului.*

JUNIMEA

Momentul 1870

Epoca domnitorului Carol

Promoția ruralilor. *Demersuri clasicizante.*

Mihai Eminescu

1850—1889

Poetul național

MARII PROZATORI

Momentul 1880

Clasicismul folcloric. Naturalismul. Realismul.

INSURECȚII ANTIJUNIMISTE

Aristocrații rebeli. „Proletarii culți".

LITERATORUL

Momentul 1880

Poezia socială și decadentă. *Erupția spiritului muntean. Estetismul.* Romanul ciclic.

CONTEMPORANUL

1881

Arta cu tendință. Epigonii lui Eminescu. Refractarii și socialiștii.

MICUL ROMANTISM PROVINCIAL ȘI RUSTIC

1890—1900

Literatura cîmpiei dunărene. Nuveliștii. Poezia idilică.

EPOCA CONTEMPORANĂ

SECOLUL XX

TENDINȚA NAȚIONALĂ

Momentul 1901

Noul messianism. Analiza fondului etnic. *Ardelenii. Ruralismul programatic.*

ÎNDRUMĂRI SPRE „CLASICISM"

1905—1916

Critica universitară. *Cărturarii. Artizanii.*

TEORIA SPECIFICULUI NAȚIONAL

Momentul 1906

Poporanismul. Grupul *Vieții românești. Regionalismul literar. Noii messianici pozitivi.*

SIMBOLIȘTII

1905—1916

Înrîurirea franceză. *Citadinismul. Emoția ca stil. Simbolismul muntean și simbolismul moldovean.*

LITERATURA ECLECTICĂ

1900—1916

Teatrul. Basmul dramatizat. *Meșteșugarii. Diletanții.*

EMERGENȚA ROMANULUI

1920—1930

Romanul rural. Romanul gloatei. Romanul copilăriei. *Romanul citadin.* Proustienii. *Romanul etnografic. Nuvela.*

MODERNIȘTII

Momentul 1919

Sburătorul. Fenomenul arghezian. *Vizionarii și „vracii". „Zugravii". Serafismul.*

INTIMIȘTII

Momentul 1920

Poezia paternității. *Poezia livrescă. Cărturarii, manufacturierii, caligrafii.*

TRADIȚIONALIȘTII

Momentul 1923

Autohtonizarea simbolismului. Poezia roadelor. *Tradiționalismul ca formă de modernism. Ruralismul „aprig", chiuitor, haiducesc, plebeu.*

ORTODOXIŞTII

Momentul 1926

Ruralismul spiritualizant. Iconografia mistică. Doctrina miracolului.

DADAIŞTI. SUPRAREALIŞTI. HERMETICI

Momentul 1928

Reviste de avangardă. *Insurgenţii. Excentricii. Noul balcanism.*

ALTE ORIENTĂRI

Momentul 1923

Critica sceptică şi anticlasică. *Noua critică universitară.* Critica profesională. Memorialiştii. *Teatrul. Noul roman citadin. Invazia jurnaliştilor.*

NOUA GENERAŢIE

Momentul 1933

Emergenţa eseului filozofic. Noii „proletari culţi“, Filozofia „neliniştii“ şi a „aventurii“. Literatura „experienţelor“.

SPECIFICUL NAŢIONAL

Cu adăugirile şi precizările pe care le include, *Cuprinsul* acesta — fictiv — reflectă conţinutul *Istoriei* mai exact decît cel real. Titlurile în plus, datele adăugate, delimitează mai riguros perioadele şi etapele parcurse de scrisul românesc, de la începuturi pînă către sfîrşitul deceniului al patrulea din secolul nostru, şi, totodată, formulează lapidar idei directoare fundamentale, articulate de G. Călinescu, intermitent, dar nesintetizate şi neexprimate în titluri. Una din aceste idei pune în lumină condiţia şi, implicit, mentalitatea socială, de clasă, a făuritorilor literaturii române. „Pînă la întemeierea Junimii — citim la începutul capitolului despre Maiorescu — literatura română este scrisă aproape numai de boieri, de marii boieri la început, de boierii de clasa a doua în epoca bonjuristă, şi de burghezii şi dascălii intraţi în mica boierie (şătrari, pitari, slugeri, cluceri, medelniceri, stolnici, serdari, paharnici, căminari) în deceniul de după Revoluţie.“ Scriitorii de origine burgheză, precum Heliade sau Alexandrescu, „se învîrtesc în jurul marilor familii, ca Văcăreştii, Goleştii şi în preajma curţii

domnești". Nu sînt boieri, totuși, așa că se poate vorbi de o ascensiune, în epoca romantică, a „tîrgoveților". Țărănimea rămîne, pînă către al optulea deceniu al secolului trecut, în afara vieții intelectuale : „Țărănimea nu ia parte deloc la mișcarea culturală și ea intră în literatură în ținută idilică, prin grația unor moșieri ca Alecsandri și Negruzzi, oameni binevoitori, dar distanți, care se interesează de literatura poporului, însă nu se gîndesc deloc să descopere talente printre țăranii moșiei lor". Afirmația e cam prea categorică. Cel puțin un „rural", și unul de mare suprafață, și-a dat — cu strălucire — concursul la crearea literaturii naționale : Ion Budai-Deleanu. „Rurali" (ca mentalitate) sînt toți coriferii Școlii ardelene, toți intelectualii transilvăneni. E adevărat însă că, pe plan larg, „chemarea la creație a clasei țărănești și punerea acesteia în prezența aristocraților este opera Junimii". Titu Maiorescu este, el însuși, un „țăran". Cu *Literatorul* și *Contemporanul* își fac apariția aristocrați proletarizați și mai cu seamă toate posibilele categorii de „proletari culți". Aceștia, împreună cu tot mai numeroșii „țărani" de diverse temperamente, cu „plebeii" de toate soiurile, vor constitui procentajul cel mai ridicat în efectivul literaților din secolul al XX-lea. Adăugirile din *Cuprins* scot totodată în relief nuanța specifică a contribuției la creația națională a fiecăruia din cele trei mari ținuturi : Muntenia, Moldova, Ardealul, validînd — în strictă conformitate cu judecățile formulate în interiorul cărții de către Călinescu însuși — observațiile (insuficient documentate) ale lui G. Ibrăileanu, din *Spiritul critic*, cu privire la rolurile relativ diferite (în unele aspecte) ale Moldovei și Munteniei în istoria culturii românești. În fine, *Cuprinsul* imaginar relevă mai explicit continuitatea între generații și, implicit, între stilurile de creație, organicitatea procesului evolutiv al literaturii. El consemnează avatarele stilurilor artistice fundamentale (clasicism, romantism), permanența unor atitudini ideologice (mesianism, ruralism, urbanism), punctează momentele de ecloziune ale spiritului muntean și ale celui moldovean, contribuția specifică a Transilvaniei, precum și etapele „balcanismului". Prin aceste accentuări, sumarul posibil orientează mai precis decît cel existent atenția lectorului spre acei invarianți care fac din *Istorie* o meditație asupra „personalității" literaturii române.

„Sinteză epică", în intenție, *Istoria literaturii române*, este, înainte de toate, „expresie" în sens crocean, „viziune",

autoproiecție lirică, autoexpresie. Criticul se zugrăvește pe sine în fiecare scriitor portretizat. Înmuindu-și, precum Sainte-Beuve, penița în călimările celor despre care scrie, G. Călinescu varsă acolo propriile sale „otrăvuri". Întocmai ca marele critic francez, criticul nostru „nu compune nici un portret în care să nu se reflecte" și „sub pretext de a picta pe cineva", își „pictează mereu propriul său profil". Procedeul este al marilor romancieri, și Călinescu îl deconspiră : „Creația în roman vine din capacitatea și plăcerea de a trăi prin fiece erou (...) Balzac pune în eroii săi toate viciile și virtuțile lui latente (...) Îi place să fie avar, bătrîn tată de familie stricat, ocnaș, proprietar speculant și este, cum sîntem toți, cîte puțin din toate acestea, măcar în formă larvară" *(Ist...*, 660). Privită dintr-un anume unghi, întreaga viață intelectuală a lui G. Călinescu apare ca fiind o permanentă și înverșunată căutare de sine (și, ca atare o tinerețe perpetuă). Vrîndu-se „scriitor total", autorul *Istoriei* s-a căutat în toți scriitorii citiți. Portretizînd scriitori, a reliefat acele dimensiuni ale spiritului lor în care a avut impresia de a se recunoaște. Istoricul și criticul literar ar putea spune despre fiecare autor ceea ce Flaubert a spus despre Emma Bovary : „...c'est moi". În *Simțul critic* și în *Tehnica criticii...*, Călinescu susține că atribuim valoare unei opere atunci cînd ea ne procură sentimentul că am fi putut să o scriem noi înșine. Acesta e criteriul judecăților cu caracter estimativ și în *Istorie*. Analizînd o operă, criticul o încadrează automat în ceea ce consideră a fi genul ei propriu, confruntînd-o implicit cu modelele genului respectiv și stabilindu-i în raport cu acestea virtuțile și imperfecțiunile. Critica lui G. Călinescu e, într-un fel, mai „judecătorească" decît a oricărui alt critic român. „Dogmaticul" Mihail Dragomirescu admitea posibilitatea pluralității infinite a judecăților critice, toate la fel de valabile, asupra unei aceleiași opere. Capodopera, susținea el, este o „specie", și ea proliferează în tot atîția „indivizi" cîți consumatori ai capodoperei există. „Impresionistul" G. Călinescu considera validă o singură interpretare : cea propusă de el, și, cînd altcineva, i-o contrazicea, se făcea foc și pară. Tot ce nu oglindea imaginea spiritului său era, din punctul său de vedere, fără valoare. În articolele sale, inclusiv — și mai ales — în cele incluse în *Istorie*, Călinescu nu se mulțumește, de regulă, să denunțe scăderile cărților discutate : arată și cum ar fi trebuit, după opinia lui, să fi fost scrise acele cărți. Des-

tăinuie, cu alte cuvinte, cum le-ar fi scris el! Criticul se referă la autori străini — paradoxal — pentru a releva însușiri ale acestora *absente* la scriitorii noștri. Pentru a evoca indimenticabil „tragodia", „jalnica Moldovei întîmplare", lui Alexandru Beldiman „i-ar fi trebuit concursul lui Heraclit și al lui Young." În meditațiile patriotice ale lui Bolintineanu „ar fi trebuință de imagini colosale, de versuri cu pași grei, apăsători, spre a exprima desfășurarea mileniilor ca în *La pyramide*". În alte compuneri ale aceluiași „ar fi trebuit smalțuri și colori și talentul plastic al unui Th. Gautier". Cînd, în *Legende*, Alecsandri folosește procedeul enumerării, el „preface lista într-un indice sterp" din pricină că îi lipsește „elementul orchestral", nu are, ca Hugo, „geniul de a da fiecărui individ o poreclă metaforică de neuitat și de a desfășura numele ca niște stranii fanfare". Pentru ura și dezgustul lui Al. Sihleanu „ar trebui harpa de aramă cu care tristul Byron își cînta durerea sălbatică". Clasicismul lui D. Zamfirescu este rigid, pentru că îi „lipsește sîngele de rodie al lui D'Annunzio". „*Cocoșul negru* ar fi trebuit să aibă gravități de Bach și tumulturi simfonice beethoveniene, și nu e decît un excelent spectacol, zgomotos și feeric." În *Comoara Regelui Dromichet*, „printr-o serie de calcule ingenioase și de întîmplări neprevăzute, s-ar fi putut da, după metoda lui Edgar Poe, de urmele comoarei". Însă „epicul fantastic nu se înfăptuiește aici". *Menuetul* lui G. M. Vlădescu „amintește procedarea lui Caragiale", dar „nu și arta lui". Pentru reliefarea grotescului situațiilor „ar fi trebuit subtilitatea verbală caragialiană sau umorul transfigurator al lui Gogol". *Orașele înecate* de F. Aderca, „nu produce asupra spiritului o mare zguduire", deoarece autorului, „cu tot realul talent", îi „lipsește imaginația extraordinară a unui Dante, pathosul liric al unui Hugo, fantasticul minuțios al lui Gustave Doré, iar în direcția speculativă nu e suficientă încordare logică". Direct mărturisită undeva, cum s-a văzut, tentația de a rescrie operele apreciate ca avînd substanță dar nefiind realizate artistic acționează și în *Istorie*. Criticul reface, la propriu, o poezie a lui Al. Robot, scoțînd o singură strofă din patru. Reversul inacceptabil al acestei metode critice e un dogmatism subiectivist, ce alterează grav, uneori, judecățile. Anumite scrieri mizerabile sînt prețuite pentru valoarea lor virtuală, pentru ceea ce criticul simte că ar putea să scoată el însuși din „neghiobia" lor (a și făcut-o, în *Lauda lucrurilor!*),

iar acele creații veritabile pentru care nu are mijloace de a le concura (Blaga, Bacovia, Mateiu Caragiale, Mircea Eliade) le respinge sau le minimalizează. Ca mijloc de autoafirmare lirică, prin delimitare, procedeul este de o mare eficacitate ; ca instrument critic, el nu poate fi, evident, recomandat.

A cita și a reface sintetic universuri lirice echivalează, în înțelegerea lui G. Călinescu, cu o nouă creație. Textele în cauză sînt recunoscute drept un posibil produs al propriei creativități ! Tot astfel, a rezuma. Citînd, rezumînd, sintetizînd, criticul modelează operele după chipul și asemănarea lui. Le face ale sale. Toți scriitorii români devin voci ale criticului. În prefața la primul volum din vechea ediție a *Opere*-lor sale, cea de la Fundații, M. Sadoveanu reproduce o observație verbală a lui Ibrăileanu, potrivit căreia el, prozatorul, ar repeta evoluția istorică a literaturii naționale, așa cum ontogenia repetă filogenia. Observația i se aplică, în alt chip, și lui Călinescu. G. Călinescu a retrăit, se poate zice, întreaga istorie a literaturii române. A refăcut, în conștiință, procesul genetic al tuturor operelor literare românești. Scriind istoria literaturii naționale, criticul trebuie să fi avut sentimentul de a scrie chiar literatura însăși, toată literatura română. Și, probabil, chiar ar fi scris-o, efectiv, din nou, dacă și-ar fi putut prelungi existența cît ar fi vrut. Dovadă : pastișele, parafrazările, adaptările de poezii, examinate. În orice caz, în *Istorie*, tumulturile creației literare românești sînt adunate precum vuietele mării într-o scoică. Fără să opereze o reducție a dimensiunilor la o scară comparabilă cu aceea din *Sărmanul Dionis*, unde pămîntul e preschimbat într-o mărgea, istoricul literar a condensat într-o singură carte, ce-i drept voluminoasă, sute de cărți, și oricine, plecînd din țară pentru mai mult timp și voind să ia cu el literatura națională, așează în geamantan, negreșit, *Istoria*. Dacă, printr-un cataclism, s-ar prăpădi fără urme toate scrierile românești, cu excepția *Istoriei literaturii române* de G. Călinescu, aceasta ar da omenirii, veșnic, o mărturie temeinică a „puterii de creație române".

E G. Călinescu *întreg* în *Istoria literaturii române* ? Depinde de perspectiva din care privim cartea. O personalitate polivalentă se declară esențial în toate manifestările sale majore, așa cum, potrivit dogmei, ființa supremă se revelă integral în fiecare dintre cele trei fețe. Dar, iarăși, întocmai cum „fețele aceluiași", deși compun un tot de nedespărțit, sînt per-

fect individualizate, de neconfundat, tot astfel o anume latură a spiritului marilor personalități exprimă distinct și actualizează plenar doar una dintre puterile lui, pe celelalte conținîndu-le virtual. *Istoria...*, este expresia culminantă a „vîrstei" călinesciene romantice. Ea îl exprimă complet și la cel mai înalt grad de realizare literară pe G. Călinescu cel de dinainte de 1941. Data e aproximativă. Încă din 1939, criticul așează, prin *Jurnalul literar*, în fața scriitorimii tinere idealul „înaltului clasicism". Tendințe clasicizante existaseră în scrisul său și mai înainte, de la început chiar, estompate însă de romantismul congenital. Un relativ echilibru între tumultul romantic și rigoarea clasică se realizase în *Enigma Otiliei*. Orientarea programatică spre clasicism începe însă în 1939 și devine efectivă după apariția *Istoriei*. *Istoria* înscrie în biografia spirituală călinesciană momentul „separării" romantismului, un moment analog aceluia al „separării", în *Cartea nunții*, a „elementului liric", „prin dezlănțuire". Expresie a unui act de eliberare, de autofăurire la o anume temperatură sufletească, scrierea este un eveniment irepetabil. A o reface, structural, după un deceniu și mai bine de la apariție, echivala cu a scrie o altă carte. Retușuri i se puteau aduce, modificări substanțiale nu, fără uciderea sufletului. Refăcînd *Gerusaleme liberata*, Torquato Tasso a distrus poemul. La noi, Ion Heliade Rădulescu și-a făcut ilizibile operele, transcriindu-le în grai italienizant. Bizare, străine, au devenit, în zilele noastre, poeziile lui Adrian Maniu, transcrise în proză. Fără a pleda pentru retipărirea întocmai a ediției din 1941 (care, ea însăși, s-ar înfățișa fără o sumedenie de pitorești erori, dacă autorul ar fi recitit de mai multe ori, cu atenție, textul, în corectură), observația concluzivă asupra *Istoriei* nu poate fi decît aceea că, expresie a unei vîrste sufletești consumate, monumentala operă este — în versiunea consacrată — o carte unică în felul ei în istoria literaturii române, și chiar universale.

PASIUNEA CLASIFICAȚIEI MORALE

ROMANUL CA „ȘTIINȚĂ INEFABILĂ"

Aspirația la monumental a direcționat eforturile călinesciene, constant, și în sfera creației epice. Conștient, de la început, că „nevoia de-a crea o viață nouă alături de carte" era, în el, „mai tare decît aceea de a da verdicte", publicistul ce renunțase la poezie, în favoarea criticii, nu șovăie nici o clipă, după înălțarea pe teritoriul acesteia a unui prim monument, *Viața lui Mihai Eminescu*, de a se avînta direct spre specia majoră a genului epic. Încă înainte de a fi publicat *Cartea nunții*, Călinescu își avertiza confrații că avea să scrie și alte „numeroase opere de literatură", primul său roman, aflat sub tipar, nefiind cîtuși de puțin doar „un capriciu de critic", „o simplă încercare a mării cu degetul" (I. V., *Cu scr...*, 75-76). *Cartea nunții* nu era, totuși, potrivit specificării, ce-i drept, de mult mai tîrziu, a autorului însuși, decît un „exercițiu minor" în vederea plănuitei opere epice viitoare. Destăinuirea aceasta ne autorizează să vedem tot „exerciții", analoage, chiar la o scară considerabil redusă, și în nu puține texte menite aparent doar să acopere un spațiu de gazetă. O sumedenie de mici scenete, instantanee, descripții, evocări, portrete din cuprinsul „Cronicii mizantropului" posedă, indiferent dacă au fost sau nu încorporate în vreun roman, calitatea de virtuale fișe de lucru pentru eventuale viitoare structuri epice. Unele dintre aceste „cronici" au și trecut, dealtfel, unele fără nici o modificare, în *Enigma Otiliei* și în *Bietul Ioanide* [1]. *Scrinul negru* a absorbit cîteva dintre „cronicile optimistului". Dar nu-i vorba numai despre acestea. Exerciții prefiguratoare ale proiectatei creații românești sînt și diversele „fiziologii" *(Despre ușieri, impiegați și*

birouri publice, Farmacista mea, Meseriași, Logică..., Autodidactul, Neînțeleșii, Amatorul literar etc.), și numeroasele secvențe de reportaj din medii școlare *(Examenele de bacalaureat, Școala greșită, Surmenaj școlar, Studente, Comemorări* ș.a.), și notațiile din stațiuni balneare *(Tekirghiol, Tekirghiol-Movilă, Pe plajă, Sfîrșit de vilegiatură* ș.a.), și feluritele considerații socio-psihologice despre feminism, urbanism, indolență, medicină, cinematograf, circulație, incultură, suficiență agresivă etc. ce alimentează frecvent „Cronica mizantropului", mai ales în *Adevărul literar*, dar și în celelalte periodice care au adăpostit-o. Dinspre romane trebuie privite, spre a putea fi evaluate corect, și preocupările oarecum ciudate, derutante, cărora G. Călinescu s-a abandonat, adesea, ca publicist : ocultism, astrologie, magie, și tot astfel interesul său pentru senzațional și insolit, pentru istorisirile de groază, pentru romanul de mistere, romanul polițist, pentru faptul divers deconcertant, absurd, pentru tot ceea ce contrariază normalitatea. Curiozitatea cu care autorul *Operei lui Mihai Eminescu* și al *Istoriei literaturii române* urmărea, în ziare, anunțurile de tot felul, dar în special cele matrimoniale și mortuare, încetează să ne mai apară ca o bizarerie inexplicabilă după ce parcurgem, în *Enigma Otiliei,* bombasticul necrolog redactat de Stănică Rațiu la moartea „unicului său fiu", Relișor, „în vîrstă de două luni". Ar fi, desigur, o aberație a pretinde că G. Călinescu a sacrificat timp pentru a citi și a scrie (în periodice) lucruri facile exclusiv în scopul de a strînge material și de a se exercita la modul minor ca romancier nevoit să facă deocamdată altceva, în speță istorie literară. Frunzărind tomuri și reviste vechi, spre a recolta date pentru compuneri ca *O farsă sinistră din vremea Renașterii, O crimă pasională din secolul al XVII-lea, Procesul și moartea unei tinere ucigașe, Cenușăreasa egipteană, Istoria cancanieră* ș.a., repovestind, după reportaje și note de gazetă, omoruri, atrocități, acte banditești, sinucideri, drame conjugale, ori relatînd situații penibile cunoscute nemijlocit *(A'njurat pe ta-su* ș.a.), sau, în fine, inițiind un roman de mistere scris de mai mulți *(Misterele castelului de Tristenburg)* și începînd un altul *(Fata răpită)* singur, scriitorul n-a făcut-o, de bună seamă, cu intenții de autoverificare precise și avînd clare în minte „plănuite opere epice" majore ; n-a făcut-o dintr-un fel de obligație, cu alte cuvinte, din vreo nevoie bine determinată de documen-

tare sau de însușire a unor tehnici narative. A făcut-o, în primul rînd, pur și simplu, pentru a se deconecta. Decît că G. Călinescu n-a fost un om dintre acei ce consimt să-și acorde recreații sterile, gratuite. Întrerupînd pentru o clipă munca la operele de sinteză critică și erudiție, el nu concepea să „stea" în timpul acela, să nu facă nimic, sau să se distreze infructuos, ci își odihnea spiritul lucrînd altceva, scriind, de cele mai multe ori, mici texte integrabile în opere de proporții sau putînd servi ca bruioane pentru anumite părți din asemenea opere. Ceea ce în activitatea sa publicistică pare simplu divertisment, joc fără nici o finalitate, este, mai întotdeauna, studiu, exercițiu, pregătire pentru creația efectivă. Dealtfel, jocul însuși a fost pentru scriitor o îndeletnicire gravă, „o concentrație a sufletului". Călinescu punea în joc „o răbdare și o frenezie extraordinară" *(Cr. o.,* 5). În cazul concret, al „jocurilor" publicistice, practica sa confirmă *(mutatis mutandis)* teoriile după care jocul e o pregătire pentru viitoare activități serioase.

Pregătindu-și (în interiorul „Cronicii mizantropului", și nu doar acolo) materiale și instrumente pentru edificarea marilor romane, G. Călinescu nu putea, cu firea lui, lăsa, în deceniul al patrulea (mai ales că ținea și cronica literară, la aceeași publicație), să-i scape ocaziile de a-și „pregăti" (termenul e al său, deși cu altă adresă) operele epice și teoretice. De a pregăti, mai exact spus, publicul pentru a le citi așa cum credea el că trebuie citite. Considerațiile sale despre roman din *Adevărul literar* și *Viața românească* vizează, mai presus de orice, justificarea teoretică, și implicit legitimarea practică, a tipurilor de roman materializate în *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei.* Nu altul este scopul intim urmărit prin rostirile teoretice din cursul deceniilor următoare. La data pronunțării celebrei lecții de deschidere ce avea să fie publicată sub titlul *Sensul clasicismului,* autorul avea scrise capitole, sau cel puțin paragrafe, din *Bietul Ioanide,* și toată scînteietoarea construcție ideatică de acolo este o pledoarie *pro domo.* Mobilurile interioare ale articolelor de după 1950 în care criticul se străduiește să precizeze sensul realismului se revelă prin raportarea acestor articole la *Scrinul negru.* Teoreticianul voia, nici vorbă, să dea o contribuție, și una decisivă, și la elucidarea ca atare a problemelor atacate, însă la o elucidare care să consacre orientarea urmată în planul creației de către el

însuși. Nu pura pasiune teoretică, nu interesul abstract pentru problematica romanului, sau a clasicismului, considerate în sine, l-au impulsionat să-și scrie cunoscutele eseuri și articole, ci, în chip evident, necesitatea interioară de a da operei literare proprii o întemeiere principială. Demersurile teoretizante sînt generalizări ale soluțiilor practice adoptate pe șantier, în focul creației, concluzii ale meditațiilor emanate cu necesitate coercitivă din căutările și din toată truda creatoare. Am comite, evident, o nedreptate, dacă am omologa pledoariile călinesciene, oricît de subiective, cu o banală autoreclamă. Scriitorul dorea, firește, ca romanele sale să fie bine primite, altminteri nu le-ar fi publicat, dar nu servicii de presă a căutat să-și facă, scriind despre roman și, în general, despre literatură. Orice scriitor nelipsit de cultură își conștientizează creația și, inevitabil, gîndește literatura din perspectiva experienței sale specifice. A-i pretinde neutralitate estetică, obiectivitate desăvîrșită, impersonalitate, în estimarea și chiar în simpla caracterizare a stilurilor artistice, a-i interzice opțiunile și inițiativele, ar echivala cu a-l împiedica să creeze. Nu e decît întru totul normal, ba chiar obligator, ca, descoperindu-și afinități cu un anume stil, scriitorul să-i dezvolte acele particularități care îl exprimă pe el, plenar, și totodată să considere că tocmai ele sînt cele prin excelență definitorii pentru stilul respectiv. Doar autorii fără autentică putere creatoare aplică întocmai principiile indiferent cărui stil, eșuînd inevitabil în academism ; creatorii sînt, prin definiție, infideli, heterodocși ; ei modifică, renovează, deformează stilurile și curentele — și tocmai prin aceasta le intensifică vitalitatea. Nimic, în consecință, mai firesc decît tendința fiecăruia de a impune, inclusiv prin pledoarii (directe sau indirecte) *pro domo sua,* propriul clasicism, romantism sau realism.

Premisa concepției călinesciene despre roman (și despre literatură în genere) este acceptarea convenției. Pentru autorul *Enigmei Otiliei,* romanul e, categoric (și tot așa poezia, teatrul), „literatură". Adică produs al elaborării lucide, al actului creator deliberat. Nu erupție spontană, ci operă făurită. Creație obținută într-un proces pe deplin conștientizat, dirijat de o intenție artistică bine precizată. „Un creator nu se așază la masa de scris — era de părere Călinescu — decît după

ce a terminat romanul" (*Pr....*, 299). Unde nu-i conștiință artistică, nu e nici artă superioară. „Sinteză epică", romanul este, ca și istoria literară, o structură la care se ajunge printr-o „știință inefabilă", cu singura deosebire că totul în spațiul său este inventat. „Romanul — scrie criticul — este (...) o operă de știință, sau, cu un termen mai potrivit pentru cîmpul artei, un act de cunoaștere, metodic și liniștit ca o disecție, sau, dacă vreți pasionat și rece, cu nervii supravegheați" (*id.*, 293). În temeiul acestei concepții, Călinescu se situează, principial, în diametrală opoziție cu apologeții „autenticității", ai „experienței", ai „documentului", ai „dosarului de existențe". Cam toate considerațiile sale despre roman sînt, explicit sau implicit, replici polemice la tezele lui Camil Petrescu. Și prin structura creației și prin orientarea programatică, acești doi scriitori — ce s-au prețuit atît de mult, reciproc — se află la antipozi. Unul recurge la toate trucurile posibile pentru a crea impresia că nu scrie literatură, ci restituie în stare genuină însuși fluxul vieții, și își teoretizează cu frenezie metoda; altul, cu egală tenacitate, persistă în convingerea că arta fiind sinteză, și nu „redare", este fără sens a simula abolirea convențiilor, a pretinde că o scriere oglindește realitatea nemijlocit, că nu e produsul ficțiunii creatoare, care selectează, combină, interpretează. Refuzul statuat al convențiilor este, după Călinescu, el însuși o convenție. Nici Camil Petrescu nu era cîtuși de puțin de părere că scriitorul reproduce realitatea „așa cum este", el susținea tocmai că nu putem cunoaște decît exact atîta realitate cîtă reușim să integrăm în sferele conștiinței noastre și tocmai pe acest considerent refuza postura creatorului atotștiutor. Relativizarea cunoașterii prin multiplicarea subiecților cunoscători e însă, în *Patul lui Procust*, un artificiu, și Călinescu l-a denunțat. Scrisorile lui G. D. Ladima și ale Doamnei T., rememorările lui Fred Vasilescu au fost compuse de romancier. De ce era nevoie de o astfel de mistificație? Răspunsul, spontan, e, bineînțeles, acela că doar astfel analiza psihologică putea dobîndi caracter de verosimilitate. Cum ne-ar fi putut scriitorul face să credem, vorbind la persoana a treia, că relatările sale comunică într-adevăr stările de conștiință ale personajelor, captate din însăși sursa lor originară? De unde poate cineva să știe ce gîndesc și ce simt alții? Nici nu e nevoie, afirmă Călinescu. Romancierul nu trebuie să devină un scafandru al abisurilor sufletești. Obiec-

tul romanului e, în înțelegerea sa, viața elementară, și a-l orienta spre „probleme" înseamnă a-l abate de la țel. „Pentru noi — zicea criticul, în 1935 — dragostea, viața, maturitatea sînt fapte primare, nu probleme (...) Oriunde într-un roman cu problemă interesul speculativ devine hotărîtor, romanul e mort. (...)" (*Ulysse*, 437). Douăzeci și doi de ani mai tîrziu, Călinescu nu gîndea altfel. „Romanul modern — citim în *Reflecții mărunte asupra romanului* — studiază omul comun și face anatomie morală și clasificație, întemeindu-se exclusiv pe concret și scoțîndu-și specimenele din viața diurnă. El este genul eminamente prozaic. (...)" (*Pr...*, 292). Obiectul său : „viața vie și imediată" (*id.*, 294). Oricît de fluctuante i-ar fi fost opiniile în alte privințe, G. Călinescu s-a pronunțat, pe toată durata carierei sale publicistice, cu o consecvență nesovăitoare, împotriva psihologismului. N-a respins, firește, *de plano* analiza psihologică, ba chiar a susținut (asta în 1957) că „orice roman trebuie să fie în chip necesar și analitic" (*ib.*, 295), dar convingerea sa nestrămutată a fost aceea că erou de roman e, cu adevărat, doar acel individ a cărui experiență „e vizibilă din afară, prin acte" (*Ulisse*, 436), că este preferabil ca analiza să fie „proiectată în afară, reobiectivată" (*Pr....*, 295). Proustismul i se înfățișa, s-a văzut, ca o metodă emanată „dintr-un conținut intransmisibil" (*Ulysse*, 433). Credea că atît „cît e viabil în Proust este obiectiv și organic și prin aceasta clasic" (*V. r.*, XXXI, 1, 1939, p. 87). Pe Gide îl considera un „teoretician acut, dar scriitor steril" (*id.*). Văzînd astfel lucrurile, era normal ca autorul *Principiilor de estetică* să nutrească opinia că eroul de roman, dacă este viabil, reprezintă umanitatea comună, „canonică", și, ca atare, clasificabilă, că individualitățile de excepție, personalitățile nu pot deveni personaje în opere epice de ficțiune, sau, în orice caz, nu prin ceea ce le ridică deasupra oamenilor de rînd. Romanul, după el, „se bizuie pe tipologie", iar „viața geniului (...) este fără interes tipologic". Exemplară și, prin aceasta, educativă, ea prezintă interes nu pentru romancier, ci pentru istoric, pentru autorul de biografii. Din acest fapt, că destinul insului excepțional impresionează prin exemplaritate, în timp ce „caracterele nu sînt exemplare, ci numai reale", „reiese limpede că biografia și romanul stau pe poziții antagonice. Eroul de biografie nu poate intra în roman și invers" (*Ist...*, 688.) Așa scria Călinescu în deceniul al patrulea, și anume în *Istoria literaturii române*. Cu

trecerea timpului și îmbogățirea propriei experiențe de creație, părerea sa avea să rămînă neschimbată. „Gen eminamente prozaic", afirmă criticul, în deceniul al șaselea, la cîțiva ani după apariția *Bietului Ioanide*, romanul „evită eroii legendari și geniile, lăsați pe seama epopeii și a biografiei" (*Pr...*, 292). În 1939, combătînd opiniile expuse de Camil Petrescu, în *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, criticul decreta : „Nu trebuie să fii moralist leibnizian ca să vezi că pe lume sînt rase, popoare, oameni buni, oameni răi, ambițioși și apatici, zgîrciți și risipitori. Ba chiar am fi îndreptățiți să zicem că numai categoriile sînt reale, indivizii fiind simple aparențe ale tipurilor." Viața interioară, accentua, tot atunci, „se înfățișează ca un tot coherent" și „afinitățile între indivizi, pe temeiul organizării interioare, duc la un număr limitat de modalități" (*V. r.*, nr. cit., p. 85). Tipurile sînt tocmai rezultatul „închistării psihologiilor individuale în aceste „modalități", nu prea numeroase. De aici, redusa varietate tipologică, în realitatea obiectivă și în literatură. Încă din 1937, Călinescu atrăgea atenția că „tipurile umane sînt puține" (*Ulysse*, 438) și că, prin urmare, și marile teme romanești, „subiectele capitale", posibile, sînt doar cîteva. Într-un articol, criticul întocmește chiar o listă a temelor mai frecvente în „marea literatură", care, afirmă el, sînt „foarte puține" (*id.*, 443).

Toate aceste vederi emană, cu evidență (cu ostentație chiar) dintr-o orientare clasicizantă. G. Călinescu și-a rostit, dealtfel, adeziunea la clasicism explicit, a redactat chiar un veritabil manifest proclasicist : *Sensul clasicismului*. Articulînd, în finalul acestuia, observația că „fiecare nație de pe lume e îndreptățită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale", doctrinarul conchide, cu subînțeles : „Noi sîntem, geografic și spiritual, mai aproape decît mulți alții de străvechea Heladă" (*Pr...*, 367). Dar este oare Călinescu, efectiv, în creație, în romane, mai precis, un artist de constituție clasică ? Potrivit caracterizării proprii, da. Relativ la *Enigma Otiliei*, autorul afirmă, textual : „Noi am pornit de la tipuri generale, total neistorice, și le-am dat ca loc de observare o epocă, fără ca, totuși, să utilizăm prea multă coloare" (*Gl...*, I, 522-523). Or, procedarea aceasta este eminamente clasică. „Adevăratul clasic, avea să specifice scriitorul, în *Sensul clasicismului*, nu se ridică de la particular la universal, (...) el *exemplifică* doar universul..." (*Pr...*, 358). Au-

tocaracterizările călinesciene au fost preluate de către cei mai mulți dintre exegeții romancierului. Mai în anii din urmă, însă, critici dintre cei mai pătrunzători le-au pus sub un mare semn de întrebare. Unul dintre aceștia a remarcat „pornirea spre bizar" a lui Călinescu, „extraordinara lui aptitudine de surprindere a deformărilor caricaturale", faptul că exercițiul romancierului, chiar atunci cînd este aplicat „temelor narative extrem de stufoase și de grave", „se efectuează cu un ușor aer de parodie" [2], adică nu tocmai în consonanță cu normele clasice. Altcineva afirmă, pur și simplu, că lui Călinescu „nu tipurile, ci cazurile îi stîrnesc curiozitatea", că „în marea majoritate a prozelor sale", „canonul clasic este înlocuit (...) prin canonul grotesc", și (într-un memorabil eseu) prezintă, nu fără a-și valida aserțiunile printr-o meticuloasă demonstrație, romanele călinesciene ca fiind un „satiricon modern". Specie „greacă" („sau greco-latină"), „satiriconul" nu e, prin aceasta, și o specie clasică, și nici adoptarea unei scheme balzaciene „nu conferă", după opinia sa, „unei opere statutul «clasic»". Particularitățile lor structurale („voluptatea deghizărilor, a mistificărilor, a extravaganțelor, a măștii" etc.) [3] încadrează romanele lui Călinescu (aceasta e convingerea eseistului) în baroc, mai precis în ceea ce G. R. Hocke numește „manierism". Coerentă, strînsă, plină de sclipiri, argumentația ar fi și pe deplin convingătoare, dacă n-ar contraveni cu subtilitate principiilor logice printr-un fel de *„ignoratio elenki"*. Arta literară a lui Călinescu încalcă, într-adevăr, normele clasicismului canonizat, dar oare le sacrifică și pe acele ale propriului „clasicism" ? Căci, ce este, în viziunea lui G. Călinescu, clasicismul ? „Înțeleg — precizează autorul citatului „manifest" — clasicismul nu ca stil, în opoziție, de pildă, cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial, la îndemîna claselor..." (*Pr...*, 357.) Pledoaria sa proclasică nu are în vedere neapărat clasicismul în expresie netă, și mai ales nu particularitățile artei clasice, ci modul atitudinal, *Weltanschauung*-ul clasic, care poate apărea insinuat în orice alte modalități. André Gide s-a socotit (și este considerat) clasicizant ; un lampadofor al avangardei din zilele noastre s-a declarat „pentru clasicism" : „Je suis pour le classicisme (...) Découverte d'archétypes oubliés, imuables, renouvelés dans l'epression : tout vrai créateur est classique." [4] Și după G. Călinescu toată „marea literatură este în

fond (...) de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc aparține tot ținutei clasice" *(Pr...., 357)*. Clasicism pur, necontaminat de alte stiluri, nici nu există în realitate, susține el (și nu e singurul de această părere), și nici romantism, dealtfel. „Clasicism — Romantism — scrie Călinescu, altundeva — sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă." *(Id., 347.)* Revenind la *Sensul clasicismului,* e ușor a demonstra că scriitorul n-a urmărit, în această scriere, statuarea unei metode, unui stil de creație, ci numai orientarea spiritelor spre ceea ce, în interpretarea lui, constituie „sensul" atitudinii clasice, sensul fundamental, esența. Clasic, va afirma G. Călinescu, într-un alt text, ulterior, în care își formulează ideile rezumativ, și foarte tranșant, e omul „care, fără să se abstragă din prezent, are statornic înainte imaginea Greciei antice (...). Clasicul privește prezentul *grecește,* aceasta-i tot" *(Cr. o., 167)*. A privi „grecește" nu înseamnă altceva decît a vedea în particular universalul, în efemeritate permanențele, în individual tipicul. Interesul pentru universale nu exclude în nici un fel, conform esteticii călinesciene, aplecarea spre incidental, spre ceea ce iese (niciodată, însă, total) din tipare. „Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu în tipic. Dar, firește, lumea particularului aduce foarte adesea aparențe noi. Spiritul clasic suferă în fața lor de un sentiment de contradicție, apoi în mijlocul superficial-insolitului descoperă tipicitatea și el se liniștește, însă profită de falsa accidentalitate, stingînd cu forme impresionistice, geometria morală și dînd exactității o ondulație de evanescență" *(Pr...., 361)*. Prea bine, se poate răspunde, însă chestiunea rămîne deschisă. Dacă tot ce e valid în literatură este de ținută clasică, trebuie oare să încarcerăm în această unică formulă toate marile opere, indiferent de structurările artistice, extrem de diferite ? Nu vom mai opera nici o delimitare între literatura clasică în înțelesul exact al noțiunii și cea doar de „ținută" clasică, între Racine și Shakespeare, Goethe și Puşkin, Stendhal și Gogol, Balzac și Dostoievski, Thomas Mann și Marcel Proust ? Să presupunem însă că am rezolvat problema, teoretic. Întrebarea incomodantă e alta : dacă G. Călinescu este, în romane, într-adevăr, un „clasic", fie și în sensul mult lărgit, în care utilizează el conceptul. Să interogăm textele.

Dar, ca să obținem răspunsuri edificatoare, avem de stabilit mai întîi în ce direcție trebuie orientată interogația. Ziceam că în înțelegerea lui G. Călinescu, romanul este prin excelență „literatură". Romancierul (și orice scriitor) e un *artifex*, iar opera sa — *artificium*. Drept urmare, și propriile romane trebuie citite ca „artificii", ca producțiuni „de esență livrescă", „făcute", executate conform unui „program livresc" [5]. În diametrală opoziție cu Camil Petrescu (și cu Mircea Eliade și alții), care, spre a crea iluzia „autenticității" pretind a publica „documente" neprelucrate, a relata întîmplări trăite nemijlocit, care nu ezită să adnoteze textele atribuite eroilor, referindu-se, în subsolul paginilor, la oameni reali, contemporani, Călinescu procedează, sistematic, tocmai la *literaturizarea* afișată a narației, recurge aproape ostentativ la procedee consacrate, chiar la clișee, la șabloane, și o face, neîndoielnic, anume pentru a învedera fără echivoc faptul că ceea ce povestește este rodul invenției, că nu s-a petrecut aievea, că el, naratorul, nu se defulează povestind, nici nu dezbate „probleme", ci pur și simplu, *scrie*. Iar scrisul implică, în viziunea lui, am subliniat-o, convenția. Am putea chiar spune că G. Călinescu scrie, și în proză, *á la manière de...* Că „imită". Cel puțin prin aceasta e „clasic". Clasicii, ni se atrage atenția, în *Sensul clasicismului*, „găseau plăcere în formulare și nu făceau nici o sforțare de a descoperi noi poziții lirice (...). Caracteristica poziției clasice este, în termenii cei mai largi, parafrazarea..." *(Pr...., 359)*. Parafraze (sau pastișe, adaptări, replici) sînt și multe dintre poeziile călinesciene. Dar prozele ? Cu privire la cele *Trei nuvele* ale sale, scriitorul ne previne, în cuvîntul introductiv (din 1949) că, în primele două *(„Iubita" lui N. Bălcescu, Catina damnatul)*, a compus „două vignete, în stil Célestin Nanteuil, fără pretenții de profunditate", aplicînd „puțin" și „metoda de a grava realitatea trecută a lui C. Negruzzi din *D. Scavinski*", și că cea de a treia *(Noi vrem pămînt !)* „este în stil neosămănătorist (...), cu evitarea idilismului, dar în aceeași tehnică de contraste pictorice și de cadențe, indicate de scandarea tablourilor" *(Opere, 10, p. 7)*. Nuvelele sînt, va să zică, lucrate după modele. Numai nuvelele ? Dar cele două începuturi de roman, *Misterele castelului Tristenburg* și *Fata răpită ?* Și acestea, fără discuție. Primul a fost scris pentru a impulsiona scriitorii să cultive romanul de mistere și, în consecință, uzează programatic de clișeele ge-

nului, cel de al doilea, compus în timpul războiului, se voia hoffmanesc și senzațional (senzaționalul îl atrăgea pe scriitor de mult [6]), cu propensiuni spre „mistic" : „Voiam să scriu un roman cu aspect polițienesc, dar cu aurării de *Vita nouva*" (*Opere*, 10, p. 90). Precum rezultă (iată !) din înseși explicitările autorului, cel puțin cîteva dintre prozele călinesciene se voiesc demonstrații de virtuozitate. Scriitorul își încearcă puterile literare, imitînd anumite opere, experimentînd diverse formule. În secolul al șaptesprezecelea, el ar fi luat, negreșit, în disputa dintre vechi și moderni, partea primilor. Ar fi susținut că noile opere trebuie să le imite pe cele precedente, exemplare. Nu cumva și romanele sale, toate romanele, și nu doar *Cartea nunții*, ce are ca model declarat povestirea *Daphnis și Chloe*, sînt „imitații" ? În *Istoria literaturii române*, Călinescu menționează aprobativ semnalarea de către cronicari a însușirii „metodei balzaciene" în *Enigma Otiliei*. Nu e singura dată cînd prozatorul se recunoaște balzacian. Ne putem însă întreba : în ce sens ? Căci, în *Reflecții mărunte asupra romanului*, el scrie următoarele : „Romanul, în forma lui de azi, este un gen literar constituit aproape exclusiv în secolul al XIX-lea și putem afirma cu prea puțină eroare că H. de Balzac este creatorul lui" (*Pr...*, 292). Dacă tot romanul modern purcede din Balzac, rezultă că toți romancierii sînt „balzacieni". În alte articole însă, criticul opune balzacismul (și tolstoismul) proustismului. Astfel delimitată noțiunea, „balzacian" devine sinonim cu *nemodern*, cu ne-proustian, cu „clasic". În prima accepție a termenului, toate romanele lui Călinescu sînt „balzaciene". În cea de-a doua, de asemenea, cel puțin pînă la un punct, cu toate că *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* atestă și frecventarea marilor prozatori moderni, a lui Proust inclusiv (și... îndeosebi), fără renegarea prin aceasta a maestrului tutelar. Balzac se deosebește însă, chiar dacă nu atît de structural, nu numai de Proust, de Gide, de James Joyce, dar și de Tolstoi (și cu atît mai mult de Dostoievski), de Stendhal, de Thakeray, de Flaubert. Într-un înțeles mai precis, a fi balzacian implică, în consecință, a fi direct îndatorat artei romanești a autorului *Comediei umane*. Balzaciană la modul acesta e, dintre construcțiile epice călinesciene, mai cu seamă *Enigma Otiliei*. Dar chiar și cu privire la acest roman s-a afirmat, într-un titlu chiar, de articol, că *Sîntem, totuși, departe de Balzac...* [7] *Enigma Otiliei* este un roman de tip bal-

zacian și prin temă, și prin construcție, și prin o seamă de procedee de caracterizare și prin alte caracteristici. Competiția ascunsă în interiorul clanului Tulea, pentru acapararea averii lui Costache Giurgiuveanu aduce aminte de mașinațiunile moștenitorilor prezumtivi ai lui Silvain Pons. Între cele două romane există chiar similitudini de situații. Începutul *Enigmei Otiliei* seamănă (ca procedeu artistic) foarte mult cu acela al lui *Le cousin Pons*.

Aproprierea metodei balzaciene se vădește, în continuare, în meticulozitatea descripțiilor, a portretizărilor fizice (mai ales în *Enigma Otiliei)*, a stabilirii gradelor de rudenie și a genealogiilor, în acuratețea cu care naratorul relatează micile evenimente ale existenței de toate zilele, în amănuntimea cu care își informează cititorii despre viața de familie a eroilor, despre toate demersurile lor lucrative, în tenacitatea cu care îi inițiază în felurite chestiuni de afaceri, într-un cuvînt : în constanta și acuta atenție acordată prozaismelor vieții. Atent în permanență la concret, romancierul ne va descrie înfățișarea fiecărui personaj, ne va spune cum este îmbrăcat, cum umblă, cum se mișcă, ne va semnala eventuale particularități de vorbire, de gesticulație, de mimică, va compune adevărate „fiziognomii" și „caracterologii". Aceasta, în toate romanele.[8] Cu egală perseverență și minuțiozitate e zugrăvită ambianța eroilor, lumea fizică în care aceștia trăiesc. Locuințele sînt explorate, în toate romanele, sistematic, ochiului balzacian al scriitorului nescăpîndu-i nici un aspect definitoriu, exterior și interior. Călinescu nu ne introduce în nici o casă fără a ne edifica în prealabil (sau ulterior) asupra arhitecturii acesteia, emițînd considerații critice cu siguranța unui specialist, iar odată introduși, ne obligă să luăm act de toată mobila, de întregul decor, de toate obiectele dinăuntrul ei. Descrierile călinesciene de interior sînt tot atîtea catagrafii detaliate, autorul *Enigmei Otiliei* fiind, prin pasiunea sa muzeistică, un emul, mai cărnos, al lui Emanoil Bucuța. Dar privirile romancierului nu se opresc la marginile zidurilor ce adăpostesc nemijlocit existența personajelor sale. Ele aduc în narațiune și priveliști mai vaste, peisaje citadine largi : străzi și cartiere întregi. Asemenea lui Balzac, G. Călinescu își însoțește personajele în prăvălii, în piețe, la restaurant, la medic, în sala de tribunal, la teatru, în cancelarii, și notează tot ce fac, ce spun, ce află acolo. Asemenea „creatorului" romanului mo-

dern, scriitorul nostru și-ar fi putut revendica titlul de „doctor în științe sociale".

Cît de „balzaciene" sînt romanele călinesciene de după *Enigma Otiliei* va reieși din analiză. În orice caz, ele se înscriu într-o altă formulă compozițională. Destinele personajelor din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, mult mai numeroase decît acele din *Enigma Otiliei*, evoluînd pe spații mai largi și traversînd momente istorice complicate, se impunea o adaptare în consecință a construcției la materia epică. În romanul din 1938, întregul epos se consumă înăuntrul a două familii, care, de fapt, se reduc la una singură, Costache Giurgiuveanu fiind, practic, prizonierul surorii sale. Pentru introducerea cititorului în această citadelă, procedeul adoptat : sosirea, într-o seară, a unui cvasi-necunoscut, era cel mai nimerit. Un asemenea început ar fi fost, în schimb, mai puțin adecvat, dacă nu chiar impropriu, structurii următoarelor romane, care ne vor purta prin medii variate, intercomunicante. Trebuia găsit un alt procedeu, care să permită deschiderea, de la început, a unor perspective mai largi, și a fost găsit. *Bietul Ioanide* debutează cu un ceai, o reuniune de *five o'clock*, prilej de aducere în scenă, de la bun început, a celor mai multe dintre personajele ce vor circula în cuprinsul romanului. Și în *Enigma Otiliei*, dealtfel, principalele personaje se definesc esențial din primul capitol, și tot în cadrul unei reuniuni, însă a uneia de familie, și după ce personajul căruia i se încredințează rolul de conștiință-oglindă parcurge un mic moment epic de unul singur. În *Bietul Ioanide* e vorba de o întîlnire mondenă la care participă oameni foarte nuanțat diferențiați și fiecare de altă condiție, și socială și intelectuală, decît Costache Giurgiuveanu, Aglae Tulea și Stănică Rațiu, intelectuali de marcă, majoritatea, cu acces în sferele de alt ordin decît cel rudimentar economic. Fără să fie prinți sau conți, ori măcar mari burghezi (cu puține excepții), ei conversează într-un fel ce amintește de reuniuni din saloanele aristocratice, inclusiv rusești, și ceaiul din casa lui Manigomian poate fi pus în relație (pentru caracterizarea procedeului ales de scriitor) cu serata pe care, în primul capitol din *Război și pace* o dă Ana Pavlovna Scherer, „doamna de onoare și confidenta binecunoscută a împărătesei". Prin opțiunea pentru un asemenea procedeu, ca și, în genere, pentru cuprinderea vastă, pentru (în consecință) pluridimensionalitate, *Bietul Ioanide* se refuză înca-

drării, chiar și sub raport strict compozițional, în formula tipică a romanului balzacian. Desigur, *Comedia umană* compune un spectacol de dimensiuni epopeice, însă fiecare roman în parte asamblează (de regulă) „scene" dintr-un mediu sau altul, și, mai ales, o face cu o tehnică debitoare modalităților vechii nuvele. *Bietul Ioanide* e un roman pluriplan, și această structurare este anunțată, și făcută posibilă, prin construcția capitolului inițial. Dintr-un unghi cu o și mai largă deschidere proiectează naratorul raze asupra umanității în *Scrinul negru*. Acest roman demarează (ca *Frații Jderi* de Sadoveanu) cu secvențe de panoramic. Primele două capitole se consumă sub cerul liber, cel dintîi înfățișînd o ceremonie funerară, celălalt transportîndu-ne la talcioc. Felul cum începe o scriere e un fapt cu urmări decisive pentru întreaga ei alcătuire. A prinde în obiectiv, în primul moment, oameni feluriți, proveniți din medii diverse, include obligația pentru romancier de-a aduce în carte felii mari de realitate, de a desfășura observația pe teritorii vaste. Sub acest aspect, al vastității orizontului, al gradului de deschidere spre lume, ultimele două romane călinesciene diferă vizibil de cel imediat anterior. Și dacă vedem în *Război și pace* prototipul romanului-epopee, constatarea, în ordinea de idei pe care o urmăm, nu poate fi decît aceea că, sub raportul construcției, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, fără a fi romane „tolstoiene", sînt mai aproape, totuși, de acest tip de creație epică decît de cel balzacian. Posibilitatea identificării altor eventuale „modele", mai apropiate, nu este exclusă. Dar că G. Călinescu a scris „pornind de la clasici" e un fapt de necontestat. Asemenea versurilor sale, romanele sînt, și ele, producțiuni „livrești". Livrești în sensul de a fi fost scrise prin raportare la cărți. Nicidecum în celălalt sens, peiorativ, de artificiozitate, de absență a freamătului vieții ! Viața zvîcnește în romanele lui Călinescu intens, chiar dacă nu, ca în *Ion* sau *Răscoala*, de pildă, în clocot. Ea umple toate, sau mai toate, matrițele împrumutate (și remodelate), cam în același fel în care în anumite piese de teatru (nu numai de soiul celor parodiate în *Bietul Ioanide)* realul debordează, sparge imaginarul. Se petrece în romanele călinesciene ceva analog, *mutatis-mutandis*, efectului obținut (fără intenție) de Cervantes, în *Don Quijotte*. Marele scriitor spaniol și-ar fi propus să parodieze romanele cavalerești, și, în fapt, a creat tocmai un

asemenea roman — nemuritor și fără pereche — el însuși. Romancierul nostru a scris, și el, proză, adeseori, cu aerul de a se „amuza", de a se „juca" (tot astfel pretinde Arghezi a fi procedat, în *Cuvinte potrivite),* de a dovedi că poate și el să realizeze ceva analog cutărei sau cutărei opere. Dar a pus (cum nu încape îndoială că a făcut și creatorul sublimului hidalgo) în joc „o răbdare și o frenezie extraordinară", l-a „umplut de semnificație". Luptîndu-se (căci luptă este „jocul" numit creație) cu marile capodopere, întocmai ca Iacob cu îngerul, G. Călinescu a realizat, la rîndul său, cărți în stare să sporească tezaurul valorilor literare nu numai naționale, dar chiar și universale.

Nerepugnîndu-i livrescul, neezitînd să se conformeze canoanelor, găsind că este fără folos a face „sforțări de singularizare", și cu atît mai mult a „revoluționa" tehnicile narative, Călinescu acceptă cu nonșalanță toate acele convenții care compun ceea ce Wayne Booth va numi „retorica romanului". El recurge frecvent la caracterizări discursive și își arogă cu seninătate calitatea de narator omniscient. Nu se lansează, asta ar fi, totuși, insuportabil, în ironii groase pe seama personajelor sau în entuziasme patetice, nu se adresează familiar cititorului, nu întrerupe narația pentru mult timp, spre a instrui discursiv sau a polemiza, cum procedează Balzac (și N. Filimon, la noi), dar integrează relatărilor despre personaje considerații de psihologie socială și, mai ales, emite nu numai informații imparțiale, dar chiar și directe aprecieri asupra eroilor. G. Călinescu își portretizează eroii de roman cu mijloace analoage celor întrebuințate în opera critică pentru portretizarea scriitorilor. Atitudinea lui față de personaje nu e auctorial distantă : imparțială, impersonală, ci, în cele mai multe cazuri, liniștit critică, senin malițioasă, detașat ironică. O atitudine angajată, fără a fi pătimașă. S-ar putea spune că scriitorul aplică în felul său recomandările din *Glossa eminesciană.* „Privitor ca la teatru", el nu rămîne un simplu aparat de înregistrare, o oglindă pasivă. Sub diversele măști, el „ghicește chipul" interior al purtătorilor, și îl scoate la lumină, cu un discret zîmbet (maliții) de satisfacție. Cu satisfacția de a putea dovedi că „lumea-i cum este". Desenînd caractere, Călinescu le raportează, implicit la un anume ideal, propriu, de umanitate, le confruntă cu o schemă, cu un canon, insinuînd, astfel, în pictură — judecata. Concis vorbind, roman-

cierul face operă de moralist. Aceasta, mai ales în ultimele două cărți, dar și în *Enigma Otiliei*, unde cursul acțiunii e, comparativ, mai dinamic. Relativ, bunăoară, la Felix, naratorul ne asigură, pe cuvînt, că acesta e un suflet „limpede, incapabil de disimulație, profund în sentimente". Narînd întîia vizită a tînărului la semimondena Georgeta, romancierul, după ce notează că gazda îi oferă dulceață, ne servește despre ea această informație : „N-avea deloc obiceiul acesta burghez de a primi invitați, dar acum crezu de datoria ei să-i arate tînărului că e o fată mai cumsecade decît pare". Există, în *Enigma Otiliei*, și cazuri în care naratorul expune nud o impresie oarecare a unui personaj despre altul, apoi, numaidecît, o rectifică : „Felix vedea în Otilia o fată cu un bun-simț exagerat, cu o experiență de viață dusă pînă la mizantropie, dar nu era așa. Otilia era ușuratică, iubitoare. Era însă, modestă, încredințată că orice bine în viață trebuie plătit cu o nefericire..." etc. Trecînd la *Bietul Ioanide*, spiritul cititorului e, din primele pagini, izbit de relatări ca aceasta : „...Pomponescu nu părea încîntat. Infatuarea se amesteca la el cu un sentiment ascuns de suferință morală, și amabilitatea se doza cu ura. Știa că respectul celor de față este superficial și interesat, niciodată nu primise o laudă spontană, necoruptă." Pe Ioanide, Pomponescu îl „invidia pentru nepăsarea-i copilărească, semn al unei încrederi suverane în meritul său. Îl detesta și pentru că acesta nu apela niciodată la serviciile sale." Asemenea observații neconvertite în fapt propriu-zis de creație, în act, în scenă de viață sînt răspîndite pe toată suprafața romanului. Naratorul știe totul despre toate personajele și cartea e plină de crîmpeie de studiu caracterologic direct, *à la La Bruyère*. Nu lipsesc, natural, cazurile în care calificativele și apelativele sînt atribuite unui personaj sau altuia (Ioanide, spre exemplu, „admiră" în Gonzalv Ionescu „perfecția abjecțiunii"), dar adesea naratorul articulează caracterizări în numele propriu : „Gaittany era violent și autoritar și nu suporta contradicția". Hagienuș se comportă într-un anume chip „din ușurătate a caracterului și din malignitate". În pofida unor aparențe, același Hagienuș „nu era avar (...), voia să aibă un ascendent asupra progeniturii sale, să se lase extorcat în rate..." El „era din familia bătrînului din anecdotă, care-și umple o ladă cu pietre..." etc. Sufletel „era leneș și cu oroare de munca obligată ; plăcerea de a sta cu nasul în material

critic era totul pentru el". „Ceea ce surprindea în primul moment la Hangerliu era ținuta sa de esența imbecilității". Pe calea, în bună parte, a caracterizărilor și aprecierilor directe — apologetice — se străduiește scriitorul să întocmească mai ales portretul moral al arhitectului Ioanide : „Ioanide vedea dincolo de aparențe și era sensibil la mizeria morală" ; „Ioanide era un om care, odată hotărît într-o direcție, mergea drept înainte." „Ioanide era un om care, chiar cînd vorbea serios, pregătea o înțepătură." Ș.a.m.d. De același tip sînt, nu o dată, mijloacele de caracterizare și în *Scrinul negru*. Un singur exemplu : „Dacă Tilibiliu ar fi pus o cît de mică nuanță de sentiment și de stîngăcie în intreprinderile lui amoroase, ar fi izbutit, fără îndoială. Dar orgoliul și nerăbdarea de a izbîndi îl împingeau la grosolănie...". „Tilibiliu, om răutăcios sub atîtea raporturi, se purta astfel fiindcă iubea pe Emmi și fiindcă era de părere că vinovatul în toată afacerea era numai Ciocîrlan. Astfel, femeile, în general, nu învinovățesc [pe] soții lor, cînd aceștia comit o infidelitate, ci detestă pe femeia care le-a stricat, zic ele, casa." Încă o dată : toate acestea nu le spune vreun personaj, ci autorul însuși. Sub pana unui prozator cu înzestrare medie, relatări de tipul acesta devin triviale, estetic. La Călinescu, ele apar în asemenea contexte și sînt, adesea, prin ele însele, atît de revelatoare, de percutante, încît departe de a jigni simțul literar al cititorului, produc încîntare (nu toate) întocmai ca scenele vii. Romancierul nu disprețuiește nici chiar procedee încă și mai facile, de roman-foileton, precum explicitarea superfluă. În *Bietul Ioanide*, după ce îl arată pe Gaittany (fără să-l numească) într-o anume situație, și o face în așa fel încît cititorul realizează că despre el e vorba, naratorul specifică inutil : „Tot ce făcea Gaittany — *căci el era...*" etc. În *Scrinul negru* își face, la un moment dat, apariția un fals preot, în care numaidecît recunoaștem pe Gavrilcea. Naratorul precizează, deși nu era nevoie, că respectivul „nu era altul decît Gavrilcea". Agasante, intervențiile de indiferent ce natură, ale autorului, în istorisire, sînt, din fericire, estompate prin debitul epic, ce vine să le confirme. Caracterizările abstracte sînt exemplificate copios, fiecare „vorbă" fiind însoțită îndeaproape, compensativ (pentru lector), de „povestea" ei.

Cu toate că refractar formulelor novatoare, G. Călinescu este, la scara literaturii naționale, chiar din primele opere, un

romancier „modern", în accepția dată termenului de către E. Lovinescu. Un creator „obiectiv", adică neliric (la modul sentimental), și un pictor al lumii urbane. Eroii săi sînt ființe citadine prin întregul lor fel de a fi, orașul constituie cadrul lor de existență firesc. Nu numai că nu se simt „dezrădăcinați" la oraș, dar viața la țară, peisajul campestru le apar ca fiind de domeniul exoticului, ba chiar al fabulosului. G. Călinescu privește, prin eroii săi, lumea rurală cu o uimire analoagă celei cu care personajele prozei lui Camil Petrescu descoperă orașul. O excursie la țară devine pentru Felix și Otilia o aventură. Așezările mizere din Bărăgan îi apar tînărului ca ruini ale unui „Pompei de lut", monotonia cîmpiei nesfîrșite îi procură „intuiția pustietății scite". Contemplînd netezimea lutoasă, el are sentimentul regresiunii în epoci revolute și chiar al ieșirii din timp, al întoarcerii în geologic. Apariția, pe acest decor, a unei turme de bivoli e un spectacol de o sălbăticie sublimă, mitologic. Parcă am vedea, ca în poemul *Herodot. IV. 8-9*, cireada lui Geryon, înămolită, împinsă afară din bezne, cu măciuca, de către Herakles. Boii lui Geryon ieșeau din ocean, bivolii lui Pascalopol par a ieși, „zei negri", de-a dreptul din infern :

„Colbul crescu ca o furtună și înnegri totul. În inima lui se zărise întîiele vite lungi, bituminoase, cu capul aplecat și adulmecător ca al unor rinoceri, mergînd ondulat ca o barcă infernală pe Styx. Apoi veniră mai multe laolaltă, plutind, îndesate unele într-altele, pline de nămoale încrustate, bărboase, și în sfîrșit, invazia fu atît de generală încît brișca fu înconjurată de acești zei negri care trăgeau din nări, privind spre Otilia, confundînd-o poate cu o buruiană mai înaltă (...)"

Priveliștile de o măreție grozavă, din Bărăgan, sînt contrapunctate de secvențe suave, nu mai puțin inedite pentru Otilia și Felix, precum aceea, ritmată de țîrîitul greierilor, în care cei doi contemplă cerul, seara, întinși pe un stog de fîn. Asemenea lui Jim Marinescu, Felix Sima, spirit livresc, subsumează natura culturii. El are impresia că buruienile de pe marginea unui heleșteu seamănă cu „ierburile din iconografia bizantină". Tot ceea ce simțurile sale înregistrează suportă o filtrare de pe urma căreia reprezentările dobîndesc un halo transfigurant, un nimb de intelectualitate. Caracterul eminamente citadin, și funciarmente intelectual, al romanelor de

după 1944 nu mai trebuie dovedit. Epuizînd, astfel, caracterizarea generală a romanelor — sau, mai precis, a componentelor mai de suprafață ale acestora —, nu ne rămîne — spre a executa și foraje în adîncime — decît să purcedem, în fine, la analiza fiecărui roman în parte.

Enigma Otiliei își datorează viabilitatea, cu evidență, mai ales creației tipologice. Trama epică, considerată în sine, nu posedă nimic atrăgător, incitant, nimic de natură să tulbure spiritul sau măcar să atîțe curiozitatea. *Enigma Otiliei* nu e cîtuși de puțin un roman „senzațional", adică unul ieșit „din fapte pure, explozii ultime ale unor frămîntări", cum îi părea lui G. Călinescu, în 1933, a fi „adevăratul roman (*Ulysse*, 434). Subiectul devine interesant doar prin aceea că, punînd un număr de personaje în situația de a se manifesta, le declanșează implicit resorturile interioare. A observa că romanul „trenează", și a face din asta autorului o culpă,[9] înseamnă a nu ține seama de specificul scrierii, care cultivă eposul doar pentru a da caracterelor posibilitatea de a se desfășura. Dacă deznodămîntul întîrzie, e pentru ca personajele să poată beneficia de cît mai multe și variate prilejuri de a-și da pe față întreaga aramă sufletească. Agitațiile membrilor familiei Tulea, stratagemele la care aceștia recurg pentru a pune mîna pe averea lui Costache Giurgiuveanu au darul — ca și reacțiile defensive pe care le provoacă — de a trezi interes nu prin ele însele, asemenea unei intrigi de roman detectiv, ci prin semnificația lor, prin faptul de a dezvălui mentalități și psihologii.

Principalii agenți ai competiției pentru moștenire, și implicit factorii propulsivi ai mișcării epice din roman, sînt, evident, Aglae Tulea și Stănică Rațiu. Soacra și ginerele. Aliați și rivali, simultan și în aceeași măsură, ei întrupează, în carte, în două variante, forța răului, conștientizată. Ceilalți membri ai clanului sînt așa cum sînt în virtutea predeterminărilor obiective, a condiției biopsihice proprie fiecăruia, și ca atare se comportă automatic, în timp ce Aglae și Stănică, urmărind un anume scop, cu luciditate, își mobilizează în serviciul acestuia toate facultățile, și îi manevrează și pe ceilalți (sau încearcă să o facă) în același sens. Aglae este „baba absolută", zgripțuroaica. O altă Ghenca (conținînd și pe Caterina), mai complexă și mai energică, pozitivă, lipsită de orice scrupule, „fără cusur în rău". „Viperă", cum o numește pînă și propriul

ginere, altfel foarte onctuos, din interes, ea nu scoate o vorbă fără a secreta venin și în toată mimica ei, în toată fizionomia, mocnește răutatea. Femeie ca la vreo cincizeci de ani, îmbrăcată sobru — tradițional cu ostentație („bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strînsă la gît cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele"), nu fără afișarea condiției de persoană cu stare (poartă, prins de cordon, un „cesuleț de aur"), figură dintre acele ce nu inspiră simpatie (față „gălbicioasă", buze subțiri, „acre", nas „încovoiat și acut", ochii bulbucați, obrajii : „brăzdați de cîteva cute mari"), Aglae Tulea îl întîmpină pe Felix Sima, din primul moment, cu ostilitate. De abia sosit în casa tutorelui, și înainte de a fi apucat să lase jos valiza, pe care o trece, stînjenit, dintr-o mînă în alta, tînărul se vede luat în primire, de către această doamnă necunoscută lui, cu o familiaritate agresivă la modul persiflant. „Hm !" — i se adresează, „arțăgos și cu un glas răgușit" — „Dar ești flăcău în lege !" Cînd i se spune că Felix are de gînd să se înscrie la universitate, „tanti" arborează o mirare sumbră, și vorbind despre el ca despre un ce neglijabil, atentă aparent doar la jocul de table, în care este angajată, constată cu glas tare că nu l-a mai văzut de cînd a murit „mă-sa". O clipă mai tîrziu își întreabă fratele la cine are să locuiască „băiatul", și răspunzîndu-i-se, se miră prefăcut și, cu subliniată intenție de a jigni, comentează : „N-am știut : faci azil de orfani". Distribuindu-și otrava, calculat, în doze variate, Aglae ține să amintească, tot timpul, Otiliei și lui Filip că sînt orfani, ca și cum prin acest fapt s-ar găsi într-o situație infamantă și care i-ar pune fatalmente în inferioritate față de copiii săi. Aglae și progenitura ei spun „orfan" cum ar spune „infirm". Neabținîndu-se de la nici o mojicie, „baba" își permite, la adresa Otiliei, cele mai urîte insinuări și desăvîrșita urbanitate a lui Pascalopol n-o împiedică de a-i răni acestuia simțămintele gingașe, ca, bunăoară, atunci cînd, vorbind în aparență fiicei sale Aurica, observă, bătînd șeaua, că „nu mai merge modestia fetelor crescute cum se cade" și o întreabă (firește, 'retoric) dacă știe „să pună picior peste picior" și să se „spînzure de gîtul bărbaților". Semeția de clan și ura de tot ce e în afara lui au orbit-o atît de radical încît, pentru a umili pe cineva, e în stare să adopte cele mai detestabil absurde atitudini. Odată fiul ei Titi, un

neisprăvit, permiţîndu-şi faţă de Otilia „un gest oarecare de concupiscenţă“ şi fata punîndu-l la punct, Aglae „se mînie foc“, dar nu pe el, cum ar fi normal, ci pe „orfană“. Instruiţi de Aglae, toţi ai ei văd în Otilia o depravată. Mobilul acestei bestialităţi este instinctul matern, redus la expresie zoologică. „Baba absolută“ se zbate pentru puii ei ca o mistreaţă. Ura ei izvorăşte din iubire. E ceea ce umanizează oarecum, pe deandoaselea, acest personaj, ale cărui manifestări sînt lipsite, obiectiv, de orice umanitate. Adulmecînd primejdia pentru copiii ei, din partea Otiliei mai ales, dar şi dintr-a lui Felix, Aglae Tulea se aruncă asupra lor cu o duşmănie scelerată. Cînd moş Costache dă semne că e pe moarte, violenţa pornirii ei acaparatoare ajunge la paroxism. „Aurica !“ — porunceşte fiicei preferate, „vino repede că i-a venit rău lui Costache ! Cheamă-l şi pe Titi. Treceţi dincolo, să nu fure vreunul ceva.“ Casa e ocupată, sub comanda ei, „milităreşte“. Situaţia este analoagă aceleia din *Le cousin Pons* în momentul cînd, murind colecţionarul, rudele se năpustesc, precum ulii, spre a-i ocupa şi supraveghea casa. „Aici — stabileşte Aglae — e casa fratelui meu şi eu sînt unica lui soră. Nimic nu se mişcă aici în casă şi nimeni nu s-atinge de nimic. Trebuie să stăm aici, să păzim, n-o să lăsăm în casă un bolnav fără simţire, care nu vede, n-aude, cu străini în casă.“ „Străinii“ sînt Otilia şi Felix, cărora le aparţine de drept o parte din avutul muribundului. Merită reţinut faptul că dintre cei trei copii ce-i are, favoritul Aglaei este cel mai neajutorat, Titi. Pe el, mai ales, îl ocroteşte cu o sălbăticie, în felul ei, înduioşătoare, pentru el nu se dă în lături de a se comporta ca un monstru, lui îi scuză şi îi justifică toate indolenţele şi toate aberaţiile. Titi a rămas „iar“ corigent din cauză că „îl persecută“, şi fac asta „fiindcă el e timid, nu e îndrăzneţ ca alţii“. Dacă îi curge sînge din nas, „asta e numai din pricina oboselii“. Prea se omoară, bietul de el, cu cartea. „Mai dă-o în plata Domnului“, îl povăţuieşte mama, cu dragoste, că n-am să te fac filosof“. Şi îşi rezumă ideea, ...filosofic : „Cine citeşte prea mult se scrînteşte“. Cînd, într-o zi, Titi se plînge de dureri de inimă, buna sa mamă identifică sursa nenorocirii, prompt, în temeiul unei etiologii proprii, infailibile : „Poate ai citit mult — arză-l-ar focul de citit — şi ţi s-a pus un junghi“. Altcîndva, Aglae îşi îndeamnă odorul, bărbat în toată firea, cu suavitate : „Titi, ia povesteşte-ne tu cum aţi

copiat la istorie". Pe Felix, rugat să-l „mediteze", îl privește „cu dușmănie, ca pe un atentator la creierul fiului ei". Fiară cu alții, Aglae Tulea e, în raport cu progenitura proprie, o *mater familias*, tandră, de tip patriarhal, în stare de orice cruzime și mișelie pentru ceea ce crede ea că ar constitui fericirea odraslelor și care își revarsă asupra acestora afectivitatea distributiv, în directă proporție cu nevolnicia, deci cu nevoia de ocrotire a fiecăreia.

Psihologia lui Stănică Rațiu e mult mai complicată nu numai decît aceea a soacrei sale, dar într-un fel, decît a tuturor celorlalte personaje. Prefigurat în *Cartea nunții* de Don Popescu, Stănică nu e doar, ca acela, un pierde-vară și un fanfaron. E, în același timp, pișicher, lichea, pușlama, coțcar, canalie, pehlivan. Este, mai concret vorbind, insul băgăreț, insistent, insolent, nesimțit, lingușitor, tapeur, iscoditor, scotocitor și șterpelitor, delator, intrigant, mincinos, panicard, ascultător pe la uși, gură spartă, confident nedorit, javră, bîrfitor, calomniator, minte isteață, descurcăreață, inventivă, imaginativă și mai ales combinativă, angajată în serviciul unui caracter instabil, flușturatic; ins, în fine, de o totală neseriozitate, fără nici un dumnezeu, ale cărui vorbe mari, rostite cu emfază, nu valorează o ceapă degerată, în stare, pînă la o anume limită, de orice ticăloșie, nedîndu-se în lături de la nici o afacere dubioasă, pretîndu-se la orice matrapazlîc, samsarlîc și codoșlîc; nu un demon, totuși, un duh al răului incurabil, ca Pirgu, ci mai curînd o secătură voioasă, volubilă, chiar simpatică, în felul ei, pînă la un punct, un excroc de tipul Lică Trubadurul. Egoist pînă în măduva oaselor, mai odios, prin aceasta, într-un sens, chiar decît Aglae Tulea, a cărei rapacitate își are, dacă nu un suport, măcar un pretext moral în dragostea pentru copii, în timp ce el urmărește exclusiv propria căpătuire, Stănică Rațiu este, totuși (virtual), un bun familist și, în genere, un sentimental. Moartea băiatului său îl afectează puternic, și la înmormîntare plînge în hohote. Atîta timp cît propriul interes nu este atins, avocatul e capabil de lealitate și chiar de tandrețe, și găsește o satisfacție în a face altora servicii. Cînd, fericit de a fi obținut divorțul, intenționează „să-și ia o ultimă oară adio de la acelea care-i fuseseră mamă și soție", e, fără îndoială, sincer. Perversitatea fără hotar a familiei soției sale îl oripilează. Analizîndu-i comportamentele, cu imparțialitate, ajungem pînă la urmă la încheie-

rea că Stănică Raţiu săvîrşeşte nemernicii fără conştiinţa proporţiilor culpei, în orice caz, fără acea voluptate a perseverării în nelegiuire, şi a antrenării în ea şi a altora, care face din Pirgu un personaj diabolic. El profesează un soi de amoralism, comite răul cu încredinţarea că este în firea lucrurilor a proceda astfel, conferă actelor celor mai abominabile un oarecare caracter de gratuitate. Nescandalizat cîtuşi de puţin că lumea e cum este, se complace cu seninătate în a fi ca dînsa. Rîvnind la banii lui moş Costache, specimenul nu dă nici un semn că ar avea sentimentul de a priva pe cineva, prin aceasta, de un drept al său, că ar comite o fărădelege oribilă. Acţionează ca şi cum ar fi vorba de o comoară a nimănui, ascunsă undeva, şi pe care el nu face decît să o caute. Dacă o găseşte — norocul lui. „Stănică — ne asigură chiar naratorul — nu urmărea nimic special, aştepta numai, înfrigurat, lovitura care să-i schimbe cursul vieţii. Această relativă gratuitate a activităţii lui îl făcea fecund în idei şi ascuţit în intuiţii". Pornirea lui de a tulbura apele, de-a asmuţi pe unii împotriva altora, de a stîrni zîzanie, de a discredita este, în parte, dezinteresată. Îi place să se afle mereu în treabă, să se amestece în toate, să colporteze, să încurce lucrurile, pentru ca să aibă ce descurca, să tragă indiferent ce sfori, în permanenţă. Stănică Raţiu e omul ce nu poate sta o clipă locului, nu poate trăi fără „societate", şi care, luînd totul uşor, practică abjecţia cu candoare. „Artist" în felul său, e un profesionist al artei pentru artă. Este, într-un cuvînt, un alt Mitică, şi cumulează, ca atare, în expresie inedită, toate trăsăturile de caracter ale personajelor comice caragialiene. Dar să-l privim mai de aproape. Ipochimenul e roşu la faţă, însă nu gras, „de o sănătate agresivă", are părul lung, negru şi foarte creţ, şi poartă mustaţă „în chip de muscă". Costumul în care apare îmbrăcat prima dată e de mătase *écrue*, deschis, şi Felix este şocat de lărgimea exagerată a hainei, ca şi de „ridicula dimensiune a canotierei de paie, care abia îi cuprindea părul". În jurul gîtului, un guler tare şi înalt susţine „o cravată înfoiată ca o lavalieră". Vorbirea personajului e sonoră, rotundă, clamoroasă, şi este însoţită de gesturi studiate. Arma lui Stănică în lupta vieţii şi, implicit, principala sa însuşire particularizantă este locvacitatea. Avocat prin predestinare (avocat fără procese, totuşi), Stănică Raţiu torăie într-una, are un debit verbal diareic. Flecăreala lui ia, în societate, tonalităţi de retorică so-

lemnă şi, în general, insul nu conversează, nu dialoghează, ci declamă, pronunţă discursuri, bineînţeles, caragialeşte. De pildă : „Domnule Tulea (acesta e socrul său !), cîtă vreme şade sub acelaşi acoperămînt cu mine, Olimpia e sub protecţia mea şi nu permit, înţelegi dumneata..." ş.a.m.d. Adeseori, chiar atunci cînd are un singur interlocutor, vorbeşte numai el sau nu ascultă ce spune celălalt, căci, obişnuit să nu acorde vorbelor proprii nici un preţ, de ce le-ar evalua pe ale altora după alt etalon ! Află ceea ce îl interesează nu înregistrînd răspunsuri, ci studiindu-şi interlocutorii, intuindu-le starea de spirit şi intenţiile mai mult din ceea ce nu spun decît din ceea ce rostesc. În permanenţă la pîndă, cunoaşterea gîndurilor mărturisite ale cuiva nu-i e de nici un folos, îl preocupă cele ascunse. De aici şi obiceiul de a trage cu urechea, de a se vîrî în sufletul omului, de a se ţine după cîte unii ca rîia, de a nu dezarma, orice ar fi. Retezîndu-i-se, în scena amintită, cu brutalitate, elanul oratoric, Stănică părăseşte încăperea „ţanţoş", după ce dă „bună seara", ceremonios, dar nu se îndepărtează de imobil ; rămîne în stradă, de unde pîndeşte ieşirea cuiva din familie, pentru a-i cere doi poli, cu titlu de împrumut. O zi mai tîrziu, cerşeşte un alt ajutor bănesc, de astă dată lui Pascalopol, printr-o scrisoare desperată, punctată de patetisme de bîlci. Pe socrul său, căci el îl repezise, nici gînd să se supere. Văzînd că nu-i merge cu alocuţia solemnă, încearcă să-i intre în graţii (şi încetul cu încetul izbuteşte) prin linguşire, flatînd anume veleităţile de „artist" ale bătrînului. Stănică nu se supără pe nimeni, niciodată, nu poartă nimănui pică. Uită numaidecît orice ofensă, se înapoiază, senin, în locul de unde a fost izgonit, intră, la nevoie, pe fereastră în casa din care a fost scos pe uşă. Limbuţia îl scoate prompt din orice încurcătură, numai în aparenţă, firească, însă aparenţele îi sînt de ajuns, de vreme ce, indiferent pe ce cale, îşi atinge scopul urmărit, acela de a ştirici şi de a ţine pe acei cărora le dă tîrcoale sub permanentă observaţie. Stănică Raţiu posedă un adevărat dar al ubicuităţii, o îndemînare fenomenală de a se găsi la momentul oportun, exact acolo unde nu e dorit, şi are pe buze în orice clipă cuvîntul trebuitor pentru a-şi justifica prezenţa. Cînd se aşteaptă mai puţin, Felix îl vede intrînd la el în odaie, îl întîlneşte pe stradă, se ciocneşte de el, ba acasă, ba cine ştie unde aiurea. Într-o zi, îi aduce o ceată de haimanale, care întorc casa pe dos. Înfiinţîndu-se indiferent

unde, se poartă ca și cum ar fi acasă la el, cotrobăiește peste tot, fără nici o jenă și de fiecare dată subtilizează cîte ceva. Invitat de Otilia, odată, să iasă afară, se retrage calm, fără grabă, și nu înainte de a lua, cu un gest firesc, o bomboană de pe masă. Asemenea familiarități își permite nu numai cu tinerii, dar și cu cei mult mai în vîrstă și de altă condiție socială decît el. Pascalopol se pomenește cu el în casă, neanunțat. Motivarea vizitei : Stănică a socotit de a sa datorie, ca unul ce beneficiase de ajutorul moșierului, să-l prevină că Otilia, cu care... era informat că se logodește (? !), cochetează cu Felix. Mod de a face pe avocatul nechemat și, totodată, de a turna gaz peste foc ! O dată, Felix merge la un restaurant, invitat fiind chiar de patron (chiriaș de-al lui moș Costache), spre a-i face, confidențial, o rugăminte. Cînd iese, iată-l la colțul străzii pe Stănică, ivit ca din pămînt : „Ha, ha, tipule, te-ai dezghețat bine, frecventezi localurile de perdiție !“ Moș Costache discută, la el, acasă, cu Pascalopol eventualitatea adoptării Otiliei. Teama de a fi auzit îl determină să vorbească puțin și cu jumătate de gură, uitîndu-se în toate părțile. Deodată se congestionează. În aceeași clipă, din semiîntunericul ușii de la intrare se detașează o siluetă. Este, se înțelege, Stănică. Jovial, avocatul înaintează spre ei, cu nonșalanță : „Credeam că e aici domnul Felix. Voiam să-i spun ceva. Dar v-am auzit de avocat, de adopțiune. Vreți să adoptați pe domnișoara Otilia ?“ Sfaturile de taină ale celor doi protectori ai Otiliei au ca rezultat final înmînarea din partea lui Costache Giurgiuveanu către Leonida Pascalopol a unui pachet de bancnote, pentru fată. Operația decurge, firește, în cel mai mare secret. Nu însă și pentru acela ce nu trebuia, în nici un caz, el mai cu seamă, să știe unde își ține moș Costache banii. După ce teancurile pe care s-a decis să le mai păstreze pentru sine îi sînt vîrîte de Pascalopol sub saltea (el însuși fiind bolnav), moș Costache șoptește cu groază, arătînd spre geam : „Ochii, ochii !“. Știind totul despre toți, Stănică își face o îndeletnicire constantă din deconspirarea secretelor, din anunțarea veștilor proaste (dar și a celor bune, mai ales dacă sînt îndoielnice și dacă beneficiarii nu realizează însemnătatea lor), din trivializarea prin indiscreție a simțămintelor delicate, din încîlcirea tuturor ițelor. Posedat de un veșnic neastîmpăr, de dorința irepresibilă de a face și desface, mereu, el urzește tot

soiul de combinații, pe care, mai în toate cazurile, se grăbește apoi să le destrame, spre a pune la cale altele : se aliază (sau încearcă să se alieze) cînd cu soacra împotriva Otiliei și a lui Felix, cînd cu Felix împotriva soacrei și a vlăstarelor ei, sau împotriva lui moș Costache și a... Otiliei ; vrea ba să i-o facă pe Otilia odioasă lui Felix, ponegrind-o fără nici o reținere, ba să i-o dea de soție ; acum îl sfătuiește pe tînăr să profite de ea, fără să-și asume nici o obligație, acum îi destăinuie că o ceruse în căsătorie el însuși ; îl împinge pe Felix în brațele Georgetei, și povestește familiei indignate, cu satisfacție malițioasă, că „orfanul" e un crai cum nu s-a mai văzut, dar în curînd se căiește că i-o prezentase și îl îndeamnă s-o ocolească, în interesul propriei reputații (pînă la urmă se va căsători el însuși cu ea) ; mediază cu obstinație, după ce îl vorbise în familie numai de rău, o întîlnire în scopuri matrimoniale între tînăr și o nepoată de-a lui, iar cu Georgeta, ale cărei moravuri avusese grijă să le facă bine cunoscute în casa Tulea, caută să-l însoare pe cumnatul său Titi. Că nu-i consecvent, și că toată lumea observă asta, că se contrazice de la o secundă la alta, puțin îi pasă, și nici alții nu-i iau asta prea în nume de rău. Cu aceeași grijă cu care, în cîteva rînduri, îi vorbește lui Felix despre Otilia ca despre o femeie ușuratică („Nostimă fată, delicioasă... Azi cu unul, mîine cu altul..") și afirmă că asemenea ei „sînt sute", că e dintre acelea pe care le poți avea „numai să-ntinzi mîna", avocatul îi propune, altădată, studentului să se asocieze cu el, spre a pune mîna pe banii lui moș Costache... în interesul Otiliei : „Ai s-o iei pe Otilia de nevastă, nu spune nu, doar nu vrei s-o iei goală". Amuzantă de tot e tentativa, la un moment dat, a lui Stănică, de a și-l face pe Felix, deși îl știe îndrăgostit de Otilia, complice al său, în numele „familiei", împotriva fetei : „Otilia ce treabă are ? Noi, familia, dacă am fi mai energici, am putea lua măsuri (...), moșul e pezevenghi, îl învață Otilia..." În fine, Stănică este, vorba Georgetei, o „perlă". El o determină pe această Georgeta să se ocupe de Felix și tot el o învinuiește că l-a „stricat", pentru ca în clipa următoare, văzînd-o că rîde, să schimbe macazul, spunînd că protejatul său e un corupător, că a sedus-o pe Otilia, care și-a luat, în urma acestui fapt, lumea în cap, că tot astfel a procedat cu Aurica și că se găsește la București, fiindcă fusese exmatriculat din școală, la Iași, pentru scandaluri erotice. Față de Felix, pretinde a ști că Otilia

s-a dus la Paris, cu Pascalopol, pentru... întrerupere de sarcină, iar pe el îl pîrăşte Otiliei, după înapoierea acesteia din voiaj, că, în absenţa ei, se încurcase cu Georgeta. Prin excelenţă definitorie pentru felul de a fi al ginerelui coanei Aglae este şi dezinvoltura cu care tranşează orice chestiune, inclusiv de ordin abstract, uşurinţa cu care se pronunţă în probleme filosofice capitale, susţinînd, în limbaj de cafenea, ba o teză, ba alta, după cum are chef sau îi dictează interesul momentan. „Vax, suflet !" proclamă, o dată, în familie. „Prostii, prejudecăţi, ca să se îndoape popa cu băncuţe." Sufletul, explică savant ascultătorilor înmărmuriţi, „e suflul, adică suflarea, respiraţia, *anima,* cum zic latinii". Cît ce îşi termină peroraţia, debitată cu patosul celei mai inebranlabile convingeri, se lansează în alta, susţinînd cu înfocare teza diametral opusă : „...religia şi ştiinţa merg mînă în mînă şi amîndouă descoperă, cu mijloacele lor, credinţa şi raţiunea, puterea lui Dumnezeu". Considerînd totul posibil şi avînd, în felul său, dreptate să judece astfel, întrucît pentru el toate nu sînt, în ultimă instanţă decît vorbe, şi vorbele pot fi răsucite după plac, Stănică nu se îndoieşte că, prin aranjamente, prin combinaţii, se poate obţine orice, în indiferent ce domeniu... „...m-am plictisit — zice, în toiul unei discuţii — tot de moşieri şi de directori de fabrici. Să dăm, ceara mă-si, un Eminescu". Dacă vărul său Toderiţă vrea să se nască din sămînţa lui un geniu, n-are decît să-şi dea fata după tînărul pe care i-l recomandă el, nu altul decît Felix, fiu de medic vestit („Cine n-a auzit de doctorul Sima ?"), şi el însuşi o mare promisiune („Mă, s-au speriat profesorii de el, scrie cărţi, are să fie cel mai mare doctor... ajunge sigur la Universitate şi la Academie"). Caragialesc prin constituţia tipologică, Stănică Raţiu este, ca individuaţiune literară, un personaj nu caragialian, adică o simplă copie a lui Mitică, ci profund călinescian, creaţie de neuitat a lui G. Călinescu.

Cu toată enorma diferenţă, nu numai în complexitate, dintre ei, Stănică seamănă cu soacră-sa, prin firea dezgheţată, voluntară, mai mult decît copiii acesteia, apatici. Fiica mai mare a Aglaei, şi soţia lui Stănică Raţiu, Olimpia, e, fiziceşte, leit tatăl ei (deşi acesta n-o recunoaşte ca fiind a sa), iar de la mamă n-a moştenit nimic, nici în latura sufletească. Diametral opusă temperamental soţului său, Olimpia e femeia ternă, indolentă, cu placidităţi de vacă. Măslinie la chip, uşor plantu-

roasă, cu bărbia despicată în două, cu sprîncenele arcuite viguros și cu început de mustață, ea vorbește puțin, „moale, sentențios și cu o mare convicțiune". Știarsă, abulică, ea suportă pierderea copilului „cu mult calm, aproape ca o ușurare", și asiduitățile amoroase ale soțului o plictisesc. Cînd acesta, exasperat de a constata că, deși „încă capabilă de a da fii", se sustrage „îndatoririlor morale față de societate", îi notifică hotărîrea lui de a face ca, „nemaifiind soția lui *de facto*, să nu mai fie nici *de jure*", Olimpia îl ascultă cu indiferență, topită de somn, iar după ce termină, cască și adoarme adînc. Nu e de mirare că, după ce nu mai are nevoie de ea, întrucît obținuse prin mijloace proprii tot ce putea spera să obțină de pe urma unchiului ei, Stănică o abandonează.

Mai vie cu mult decît Olimpia este sora ei Aurica, personaj memorabil. Fată bătrînă, muncită de complexele inerente neîmplinirii erotice, ea își trăiește drama paradoxal, pe de o parte afișînd o pudibonderie absurdă, pe de alta legîndu-se de bărbați și operînd chiar, pudrată strident, raiduri pe calea Victoriei, în căutarea unei aventuri. Noțiunea de bărbat îi inspiră o venerație mistică și căsătoria îi pare un miracol. „Se informa — notează romancierul — despre toate nunțile cunoscuților, mergea la toate măcar în tinda bisericii, cerceta pe eroină înainte și după eveniment, și arăta în fața bărbatului respectivei recente mirese o stimă pierdută. Colecționa beteală de la nunți și consulta cărturăresele cu frenezie." Fetelor „cu noroc" le poartă, natural, o dușmănie de moarte ; vestea unei logodne îi provoacă accese de isterie. Plînge chiar din senin, la auzul unei muzici. Cumplitele refulări se convertesc, din ce în ce mai fățiș, într-o ură otrăvită pentru Otilia, „dezmățata" căreia îi atribuie, cu oroare prefăcută, fericirile scandaloase dorite de ea însăși. Ura aceasta îi întunecă judecata în asemenea grad încît, lansîndu-se în aprecieri defăimătoare, nu caută să dea măcar o aparență de logică vorbelor pe care le debitează, se instalează în absurd cu obstinație. Făcîndu-i lui Felix avansuri fără perdea, Aurica o califică, totuși, „destrăbălată", în fața lui, pe Otilia, și se miră cum un tînăr așa de distins și de familie bună" ca el consimte să iasă pe stradă cu o zvăpăiată „fără căpătîi și fără părinți". Slabă, uscată, crispată, cu bărbia tot mai scuțită, cu fața pergamentoasă, părul rărit, cu ochii înconjurați de „gropi mari vinete", vopsită tot mai violent, arătînd ca o femeie de peste patruzeci de ani,

nefericita se întreabă (și îl întreabă pe Felix — tocmai pe el !) „ce-o fi văzînd Pascalopol la Otilia" și dacă „Otilia poate să placă cuiva", și își mărturisește speranța că Pascalopol n-o să fie „așa lipsit de gust". Avînd drept sursă nutritivă gelozia, ura Auricăi față de Otilia devine mai înverșunată chiar decît aceea a mamei sale, paroxistică. Cînd, în urma celui de al doilea atac suferit de Costache Giurgiuveanu, „familia" dă năvală, ca să ia ce e prin casă, fata bătrînă vrea numaidecît pianul Otiliei. Ce importanță are că i-l lăsase mamă-sa ! „Unde scrie asta ? Are act ?" Pentru a-i tempera zelul acaparator, trebuie să intervină însăși Aglae : „Dragă, (...) pianul nu pot s-o împiedic să și-l ia. E prea de tot. Trebuie să-și cîștige și ea o pîine cu el." Răutatea n-o împiedică pe Aurica de a fi, în anumite circumstanțe, afectuoasă cu perfidie. La înapoierea Otiliei de la Paris își cere, prin Stănică, iertare că o jignise, vine să o vadă, o sărută. Cînd Otilia îi dăruiește din proprie inițiativă pianul, simulînd a nu ști că voise să i-l ia, face ochi mari, o sărută zgomotos și declară patetic că o iubise întotdeauna, fiindcă „a fost sinceră". Vorba lui Stănică : „perversă familie !".

Dacă acestor personaje, atît de pronunțat individualizate, li se pot, totuși, găsi „modele" literare (lui Stănică Rațiu și Auricăi Tulea în special), Titi Tulea este, integral (ca tip caracterologic, și nu doar ca individualitate), produsul intuiției lui G. Călinescu (nu fără ceva din Guliță al lui Alecsandri, indolența, în special. și, poate, din gemenii Halippa : imbecilitatea). În el, scriitorul și-a sintetizat, completate, toate notațiile portretizante din articolele pe tema indolenței elevilor codași. Bob din *Cartea nunții* era derbedeul volubil ; Titi este repetentul tembel, debilul mintal, degeneratul. Moștenind și el, asemenea Olimpiei, fizicul tatălui, inclusiv (în „schiță") barbișonul, prefigurat de cîteva tuleie, tînărul Tulea a moștenit și „talentul" lui Simion. Este și el „artist". Dacă nu brodează perne, pictează, și pereții casei sînt ornamentați mai ales cu producțiunile sale. Tablourile lui sînt (ca și ale tatălui său) copii după cărți poștale ilustrate și după felurite fotografii, executate cu virtuozitate, dar plat, fără nici un efort de reinterpretare și fără simțul diferențierii efectelor în funcție de proprietățile fiecărui material cromatizant. Bun desenator, știind să îmbine liniile și culorile, dar neînstare să dea sens întregului, Titi se pricepe și la vioară, puțin, atîta cît să poată cînta „lucruri ușoare și după ureche", și nu intenționează să

avanseze, rezervîndu-şi această ambiţie pentru mai tîrziu („peste cîţiva ani"). Deocamdată, pictura îl solicită în asemenea măsură, epuizîndu-l intelectual, încît nu-i mai rămîn puteri pentru nici o altă activitate cerebrală. Din cauza picturii nu poate face faţă nici obligaţiilor şcolare. E de douăzeci şi doi de ani şi n-a absolvit liceul. Angajîndu-se să-l pregătească în vederea examenului de corijenţă, Felix constată la el o inapetenţă totală pentru învăţătură şi pentru orice act de cunoaştere. Declară că nu are timp să citească şi că atunci cînd încearcă să o facă, îl doare capul. Înduplecîndu-se, o dată, să ia de la Felix o carte cu împrumut, cu condiţia să fie „frumoasă", şi primind o ediţie ilustrată din *La chartreuse de Parme*, i-o restituie în curînd necitită, dar îmbrăcată îngrijit în hîrtie albastră, cu explicaţia că „i-au plăcut mult desenele şi a copiat cîteva". Să o citească, nici gînd. Prin „frumoasă" înţelesese : plăcut ilustrată. Pasiunea lui, singura, în materie „intelectuală" este aceea de-a desena (copiind), a caligrafia şi a lega sau măcar a înveli cărţi şi caiete. „Toate cărţile şi caietele (descoperă Felix) erau învelite cu o grijă meticuloasă şi semnate caligrafic pe un portativ tras uşor cu creionul (...). Avea albume în care copia cu o caligrafie armonioasă fel de fel de poezii cu iniţiale figurate şi colorate. Legătura şi cartonarea albumelor erau opera lui." Copiază şi note muzicale. Să picteze după natură n-a încercat niciodată, fiindcă „nu-i place". Unicul mobil al actelor sale e „plăcerea". Să înveţe nu-i place şi cînd Felix se arată dispus a-i da lecţii, amînă şedinţa pentru a doua zi, sub cuvînt că nu se simte bine. Dacă se întîmplă să aibă oarecum chef de carte, pretinde meditatorului să-i dea toate cunoştinţele de-a gata, traducîndu-i, de pildă, un text latinesc, cuvînt cu cuvînt, pentru ca el să scrie traducerea între rînduri. Dar şi această trudă îl istoveşte repede, provocîndu-i durere de cap. Adeseori, extenuat de eforturi, Titi se duce să se... legene. Caracteristica esenţială a tînărului, vădită în toate manifestările, e o lipsă de personalitate, patologică. Major, el nu se poate descurca singur nici în cele mai banale împrejurări. Pentru orice fleac apelează la ajutorul mamei. Mama e pentru el autoritatea supremă, întruparea ştiinţei şi puterii absolute. Unele din manualele de şcoală şi le-a copiat integral în caiete, nu pentru a economisi bani, ci pentru că aşa „îi place". Cînd, încins de călduri

erotice, cade într-o cursă, și i se cere să o ia în căsătorie pe aceea care îl capturase, aventurierul fără voie rămîne confuz. Bîiguie : „Dar eu (...) trebuie să-ntreb pe mama, dacă vrea mama". După căsătorie (încheiată, totuși, în taină, dar sancționată ulterior de Aglae), invitat de cumnații ofițeri, în termeni energici, să se comporte față de sora lor civilizat, tînărul însurățel face spume la gură și începe să țipe : „Să nu mă insultați, măgarilor, că vă spun la mama". Este evident că Titi e bolnav. „Debilitatea" în temeiul căreia beneficiază în familie de un statut de trîntor și i se satisfac toate capriciile e debilitate mintală : oligofrenie în stadiu încă relativ benign, mai precis : imbecilitate. Conduita sa e a unui personaj de comedie, dar substratul îi este tragic.

O tragedie parcurge, în chip mult mai evident, și Tulea bătrînul, adusă și ea la expresie comică. Din primul moment, personajul face asupra lui Felix Sima o bizară impresie prin înfățișarea lui neobișnuită, subliniată de vestimentația burlescă : broboadă pe umeri, papuci verzi în picioare. Simion Tulea poartă mustăți (pleoștite) și „un mic smoc de barbă", ochii îi sînt „grozav de spălăciți", și nu vorbește deloc ; șade la o măsuță și brodează o bucată de etamină. Așa se comportă în societate, constant. Nu ia în nici un fel parte la ceea ce se petrece acolo unde se află, nu acordă nici cea mai superficială atenție discuțiilor ce se duc, nu vede pe nimeni și nu aude nimic, brodează fără încetare, absorbit, cu desăvîrșire absent din realitate. Doar dacă cineva îl provoacă, încetează lucrul și face urît. Nu suportă, anume, să i se vorbească despre Olimpia și mai ales despre obligația lui de a-i da zestre. Cînd cineva o face, se înverșunește, sare de pe scaun, rupe ce are în mînă și, spumegînd, țipă. „Ești un pungaș" — răcnește la Stănică — „nu e fata mea, nu dau nimic, nu e fata mea, ești un pungaș". Purtările, reacțiile, vorbele lui sînt, din ce în ce mai evident, ale unui nebun. Ajunge să se creadă Isus Hristos. Nebunia lui nu e deloc una chiar atît de banală cum pretinde studentul în medicină Weissmann. Schizofren, Simion Tulea delirează, nici vorbă, însă elucubrațiile sale nu sînt lipsite de coerență internă. Hristos, dezvăluie el celor dispuși să-l asculte, „e răspîndit în toate", iar „lumea îl urmărește și-l schingiuiește și-l răstignește". Găsindu-se și în el însuși, în Tulea, ca dealtfel în toți oamenii, se cheamă că bătrînul „artist" este Isus, sau mai bine zis, a fost, căci, prigonit, duhul cristic „a fugit de pe

pămînt", și, în consecință, toate au rămas „goale, moarte". „Eu, hainele mele, iarba au rămas fără duh sfînt în ele". Marea lui suferință e aceea de a constata că i-au fost „răstignite" hainele : „...uitați-vă la pantaloni (erau scurți), cum mi i-au decolorat, mi-au bătut hainele pe cruce". Deposedat de Logos, care a dispărut din lume, purtătorul lui a decăzut, s-a degradat, a rămas doar materie, degradată la rîndul ei : „Cristos s-a făcut iarbă și-l mănîncă găinile". Asemenea lui Titi, Simion Tulea e un personaj fără corespondent în vreo operă literară clasică, eminamente și exclusiv călinescian.

Costache Giurgiuveanu, personajul-pivot al romanului, e construit, tipologic, pe o schemă clasică, aceea a avarului, dar prin călinescianizare devine o structură inedită. Moș Costache nu este avarul pur, Harpagon, și, cu atît mai puțin Hagi Tudose, caracterul său cumulează atributele lui père Grandet și père Goriot, contopite și grefate pe o fire de om slab, incapabil de inițiative, fricos, obișnuit să facă totul pe ascuns. Fizicul său e grotesc, de personaj hoffmanesc sau gogolian, psihologia, parțial, — aproape dostoievskiană, de „om din subterană". Trăgînd de mînerul clopoțelului instalat la ușa bizarului imobil din strada Antim, Felix Sima vede, după un timp, coborînd pe scările ce scîrțîie înspăimîntător, un omuleț slab, ușor încovoiat, chel și spîn, cu buzele galbene din cauza fumatului, întoarse în afară, cu numai doi dinți. La întrebarea tînărului dacă el e Costache Giurgiuveanu, urmată de rostirea propriului său nume, bătrînul răspunde, în șoaptă, repezit, cu un fel de teamă : „Nu — nu — nu știu... nu — nu stă *nimeni* aici, nu cunosc...", și face cale întoarsă. E nevoie de încă o zgîlțîire a clopoțelului și de intervenția Otiliei, pentru ca Felix să fie primit în casă. Și în alte împrejurări, în toate, de fapt, moș Costache reacționează ca unul căruia îi este în permanență frică de ceva, care se ferește. Vorbește cît mai rar cu putință, și cu voce joasă, supralicitîndu-și adeseori bîlbîiala, făcîndu-și din ea o ascunzătoare. Niciodată, cînd are de dat un răspuns, nu rostește ceva limpede, adoptă sistematic formule evazive, se exprimă oracular. Întocmai ca Simion Tulea, nu participă la discuții, dar, spre deosebire de el, le urmărește cu aviditate, aderînd, prin mimică, alternativ, la spusele, oricît de ireconciliabil opuse, ale fiecăruia dintre vorbitori. La un schimb de cuvinte mai dur, bîiguie ceva, speriat, și dispare. O anonimă impertinentă îl vîră în sperieți. Speculîndu-i lașitatea, sora lui

îl ține sub control, aproape ca pe Titi. Aglae, relatează naratorul, „ca o pisică (...), îl domina și îl paraliza". Dar să scoată banul din buzunar nu e în stare nici ea să-l determine. Isprăvindu-i-se, la jocul de table, mărunțișul și cerîndu-i lui, cu împrumut, cîțiva franci, Costache bolborosește, cu groază : „N-n-n-n-am !" Cu atît mai zadarnice îi vor fi, natural, sforțările de a-l convinge să reglementeze din timp (bineînțeles, în favoarea ei) moștenirea. Fricos ca un iepure în toate celelalte privințe, moș Costache devine, cînd e vorba de bani, și în general de avere, catîr. Nedăruind cuiva de bună voie nici un capăt de ață, ținînd de fiecare para cu dinții, plătind medicului, la consultație, doar jumătate din onorar, și asta după ce se scotocește prin toate buzunările, cumpărîndu-și medicamentele prescrise numai după ce se interesează de preț la toate farmaciile cartierului, bătrînul e în schimb bucuros a primi el bani, oricît de puțini, de la alții, și de a nu-i mai da înapoi. De cîte ori poate, ciupește cîte ceva, pentru cheltuielile mărunte ale casei, de la Felix. Oferindu-se odată (căci îi face, frecvent, mici comisioane), să-i plătească lui Pascalopol chiria și acesta dîndu-i cu o sută de franci mai mult, tace chitic, acasă exultă de bucurie, și eventualitatea restituirii îi apare ca „o ipoteză absurdă". Pentru a nu cheltui, moșul se hrănește, și îi hrănește pe cei aflați sub oblăduirea lui, prost ; pentru a cîștiga bani, minte, înșeală, se ține de mici negustorii, precum vînzarea de manuale, cursuri, seringi studenților de la medicină, dă chiriașilor restul în timbre (căci posedă un debit), pune, mai ales, la cale tot soiul de combinații năstrușnice. Se apucă, bunăoară, să zidească o nouă clădire și, în acest scop, ia din banii lui Felix, administrați de el pînă la majorat. Pentru muncă angajează țigani, ieftin, și îi hrănește cu bucate de post, cărămida și-o procură gratis, din dărîmăturile caselor demolate, plătind doar transportul. Pe Felix îl excrochează sistematic. Pentru cheltuieli îi mediază, vorba vine, un împrumut, în realitate îi dă din propriii lui bani, ai lui Felix, cu țîrîita, îi ia pentru hrană și găzduire sume exorbitante ; în pragul majoratului încearcă să-i impună un contract de închiriere oneros. Altfel e leal în raporturile cu el, prevenitor, delicat. Iubirea și-o rezervă însă pentru Otilia, pentru „fe-fetița" lui. Și pe ea o iubește, desigur, în felul său supunînd-o aceluiași regim economic ca și pe Felix și pe el însuși. Dar îi face toate voile, se lasă povățuit și dojenit de dînsa și

orice atenție din partea ei îl umple de fericire. Într-un elan de afectivitate, e gata-gata, o dată, să-i dea bani, ca să-și cumpere ce i-o pofti inima. Vîră chiar mîna în buzunar, dar o scoate goală, căci în interval i-a venit ideea că ar fi mai bine ca fata să meargă întîi să-și aleagă obiectul dorit. Și dacă tot merge, ce-ar fi să i se rețină lucrul respectiv sau, eventual, să-l plătească ea, dacă are cu ce, iar „tăticul" are să o „despăgubească" la sfîrșitul lunii, cînd are să fie mai „înlesnit ?" A-i asigura Otiliei viitorul e pentru moș Costache o obligație, nu juridică, însă morală, căci și-a însușit (fără acte) zestrea mamei ei, și sucitul „papa" e sincer decis a-i lăsa toți banii lichizi, inclusiv pe acei pe care îi va fi agonisit din viitoare vînzări de imobile, dar nu vrea în ruptul capului să facă testament și nici să adopte vreo altă formulă legală de transmitere a moștenirii. „Am eu grijă," îi răspunde laconic lui Pascalopol, care încearcă din răsputeri să-i deschidă capul. Și : „Am eu planurile mele cu Otilia mea". Maniac, bătrînul nu are puterea de a se despărți fizic de bani, pe care îi adoră pentru ei înșiși și îi crede în siguranță doar sub dușumea sau ascunși sub saltea, la cap. În cele din urmă pare să înțeleagă, totuși, că e mai nimerit să depună pachetele de bancnote la o bancă, și i-o mărturisește lui Pascalopol. Amînă, totuși, predarea pe altădată, zicînd că trebuie să mai numere banii în prealabil, iar în ziua cînd se decide pentru marele act, oferă doar o treime din suma promisă. Restul va intra, în curînd, prin rapt, în mîinile lui Stănică Rațiu. Prin acest deznodămînt, comedia vieții lui Costache Giurgiuveanu dobîndește înțeles tragic. E vorba, evident, de un tragic grotesc și, cum a observat Pompiliu Constantinescu, „sinistru" *(Scrieri*, 2, p. 216).

O remarcabilă creație este Leonida Pascalopol. Cinquagenar, corpolent fără exagerare, plin la față, distins, elegant, stilat, manierat, cu generozități de „grand seigneur", acest personaj e din familia morală a „oamenilor de prisos" din literatura rusă și a lui Lai Cantacuzino, prințul sadovenian din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*. Nu e cîtuși de puțin un „cavaler fără nerv", o natură oblomoviană ; e, dimpotrivă, energic (cu discreție) și întreprinzător, știind să obțină, prin exploatarea rațională a moșiei, producție substanțială, pe care o valorifică bănește, avantajos, în străinătate, dar în viața intimă și în genere pe plan spiritual este, o spune singur, un ratat. Ros de melancolii incurabile, pe care, ca perfect om de

lume, nu le exteriorizează, Pascalopol se sforțează cu deznădejde să evite naufragiul sufletesc, și barca salvatoare de care se agață este Otilia. Incapabilă să-i intuiască drama, Aurelia Tulea nu se înșeală, totuși, cînd afirmă, vulgar, că „e mort" după pseudoverișoara ei. Pascalopol e, într-adevăr, fără Otilia, un om sfîrșit. Doar Otilia conferă existenței sale sens, devenindu-i astfel suportul permanent, indispensabil. „Domnule Felix — se confesează moșierul rivalului său, într-un moment de criză acută — mi-ai întunecat existența, îți spun drept (...) Am nevoie de domnișoara Otilia, ea e micul meu viţiu sentimental." Interesul literar al experienței interioare parcurse de Pascalopol rezidă, am putea zice, împrumutînd cuvinte din *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în „viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității" *(V. r.*, XXXI, 1, 1939, p. 82-3). Instinctul erotic acționează în Pascalopol sub protecția instinctului patern, insinuat în acesta. Adorantul e, fără îndoială, sincer, cînd afirmă că n-a stat să deosebească ce e părintesc de ce e viril în dragostea lui. Este normal ca unul dintre resorturile complexelor sale afective să fie și sentimentul ratării posibilității de a fi tată. Însă tocmai acest sentiment generează dorința, pe care nu îndrăznește să o formuleze nici măcar pentru sine însuși, de a fi nu numai „tatăl" Otiliei, la figurat, ci și tată prin Otilia, efectiv. Nevoia de Otilia e, indiscutabil, esențialmente sufletească. Nu vrea *de la* Otilia ceva anume. O vrea *pe* Otilia. Oricum, necondiționat, indiferent sub ce titlu ; de fiică, de prietenă, de soție. Tot ce speră din partea ei pentru sine e de a fi admis în preajmă, de a nu fi alungat. În schimbul acestui privilegiu, e în stare să suporte orice, să frecventeze o societate vulgară, să îndure cu stoicism limbuția panglicară a lui Stănică și înțepăturile veninoase ale Aglaei. E dispus să rămînă prietenul devotat al Otiliei în veci, fără să pretindă reciprocitate, să o iubească angelic, oricare i-ar fi starea civilă. Pentru a-i asigura condiția materială, nu s-ar da în lături să încheie cu ea o căsătorie de formă, lăsîndu-i întreaga libertate. Lui Felix nu-i poartă dușmănie, se comportă față de el cu o solicitudine și o tandrețe dezarmante. Dacă e nevoie, îl ajută din umbră, cu discreție. Costache nevrînd să-i plătească taxele de înscriere la Universitate, o face el, fără ca tînărul s-o știe și spunîndu-i după aceea că nu-i datorează nimic, întrucît Giurgiuveanu i-ar fi

rambursat banii, între timp. Concurența sentimentală a tînărului îl umilește, bineînțeles, dar dacă Otilia ar vrea să se mărite cu el, n-ar încerca s-o oprească. Își permite doar să-l sfătuiască pe Felix a nu face pasul înainte de a se gîndi bine la implicațiile lui și la răspunderile pe care și le-ar asuma. Pe scurt, n-ar ezita să se sacrifice pe sine pentru ca Otilia să fie fericită alături de altcineva. Dar acesta e tocmai semnul marii iubiri ! Pascalopol are noblețea sufletească a eroilor lui Turgheniev.

Acestea sînt, împreună cu Otilia și Felix, personajele de prim-plan, portretizate în mărime naturală. Dintre celelalte, memoria reține definitiv pe studentul Weissmann, înfipt, inteligent, divers informat, spirit de o extraordinară mobilitate, cam prăpăstios și excentric în idei, părînd, din pricina aceasta, cinic, dar suflet onest, generos, camarad exemplar, și pe Popa Țuică, moșneagul pitoresc, nu foarte bisericos, în limbaj mai cu seamă, în veșnică harță cu ucigă-l toaca, pe care, infiltrîndu-i-se în oase, cu îndărătnicie, în chip de reumatism, îl opărește cît mai des cu putință, pentru a-l izgoni, cu răchie. Celelalte figuri își justifică apariția prin aceea că oferă eroilor centrali prilejuri de a se defini.

Enigma Otiliei nu e, firește, doar o galerie de portrete. Caracterele se revelă, independent de comentariile și explicațiile naratorului, în acțiune, chiar dacă nu în una spectaculoasă, în condiții de continuă confruntare, în situații diverse, imprevizibile. Și totul se petrece într-un context social-istoric bine precizat. Scriitorul s-a abținut de-a utiliza „prea multă culoare", dar a întrebuințat suficientă pastă pentru ca „tipurile generale" să nu rămînă abstracte. Oferindu-le„ ca loc de așezare o epocă", el a creat un avar, un nebun, un palavragiu, o femeie înrăită, o fată bătrînă, un imbecil cum nu puteau exista decît în București, la începutul acestui secol. Personajele sînt modelate după calapoadele timpului în care trăiesc, materia lor psihică a luat formele proprii unei anumite societăți, unui anumit stadiu de civilizație. Moș Costache este avar ca reprezentant al unui strat al burgheziei urbane, ca proprietar de clădiri, psihologiile componenților familiei Tulea se diferențiază pe fondul comun al mentalității generate de condiția lor mic burgheză, în marginile orizontului specific al acestei mentalități. Idealismele lui Pascalopol revelă un mod de a

gîndi, suferi și visa posibil doar la un om cu dare de mînă, cu educație aleasă, monden rafinat. Exploatîndu-și moșia în stil capitalist, Pascalopol e, sufletește, un om al altor timpuri, un latifundiar de lege veche, din spița „generoșilor" dezabuzați, a entuziaștilor înfrînți, retrași în mediocritate. Generozitatea sa, la drept vorbind, puțin costisitoare, e de cu totul alt tip decît a lui Weissmann, care, spre a-și întreține familia, trebuie să alerge, în căutare de lucru „ca un cîine, ca un desperat".

Spre a-și portretiza eroii, inclusiv pe cei secundari, convingător, romancierul zugrăvește — sumar, dar relevant — cu penel balzacian și mediile în care aceștia trăiesc sau din care provin : prilej de a formula, asemenea autorului *Comediei umane,* dar mai succint, observații de psihologie socială și profesională în genul celor ce alimentează și o seamă de articole călinesciene. Reține cu deosebire atenția cele privitoare la rudele lui Stănică Rațiu. Foarte numeroase, dispersate pe toată rețeaua organismului social, infinit diferențiate sub raport economic, acestea formează, totuși, un fel de mare familie, o comunitate gentilică, factorul de coeziune fiind mentalitatea tribală. Inegalitățile violente de stare materială nu-i împiedică pe consîngenii lui Stănică de a fi „perfect egali în evenimentele capitale ale vieții". Nunțile, botezurile, înmormîntările, aniversările sînt prilejuri pe care ei nu le fac uitate, de a se aduna împreună, de la cel mai bogat pînă la cel mai sărac, de la industriaș sau moșier la impiegatul cu haina uzată. De sărbători, fiecare primește și trimite un pachet de felicitări. Căsătoriile sînt puse la cale în baza unor dezbateri colective și încălcarea de către Stănică a acestei practici provoacă o adevărată consternare, agravată ulterior de faptul că avocatul nu catadicsește măcar să-și invite rudele la el, protocolar, ca să le-o prezinte pe Olimpia. Această impolitețe din parte-i nu duce, totuși, la ruperea relațiilor. Respectînd convenințele cu strictețe, rudele continuă să-l firitisească, referindu-se, după cuviință, fără umbră de maliție, și la soția lui. Dar ce l-a determinat pe Stănică Rațiu, altfel atît de sociabil și de fidel codului vieții de familie, să nesocotească o disciplină atît de riguros urmată de toți ? Evident, situația materială a Olimpiei. Avocatului îi este jenă să înfățișeze conclavului familial o femeie fără zestre serioasă. Regula, în „familia" lui este ca orice căsătorie să fie contractată pe criteriul averii. Este inadmisi-

bil, mai ales, ca un bărbat, și încă unul cu carte, să-și ia nevastă săracă. Fetele se pot mărita, la nevoie, cu vreun băiat mai puțin înstărit, ca să-și ușureze părinții, dar și ele caută partide cît mai strălucite. Nu se îndrăgostesc spontan, ci își aleg viitorii soți după ce recoltează informații cît mai variate și sigure asupra lor ; firește, de ordin economic, mai cu seamă. Preferă mari industriași, hotelieri, restauratori, magistrați cu moșie ; în lipsă de altceva, și ofițeri superiori ; în nici un caz nu acceptă profesor sau indiferent ce alt intelectual. Umblate prin străinătăți, cunoscătoare de limbi străine, fetele știu să se poarte în societate, au „maniere", dar nu citesc nimic, literatura, arta le lasă indiferente. „Orice intrare pe domeniul acesta era socotit în chip tacit ca o dovadă de prost gust, de proastă origine, și individul imprudent era privit cu mirare de la picioare spre cap, spre a i se descoperi semnele mizeriei." Atitudinea tipică a distinselor doamne e una de „suficiență burgheză", de „totală, impertinentă mirare în fața cui depășea mijloacele lor intelectuale sau materiale". Prezența în roman a unor asemenea considerații arată cît de obsedat a fost Călinescu de chestiuni ca acestea, întotdeauna. Corosiva ironie cu care avea să încondeieze, după 1944, aroganța „doamnelor române" și a burgheziei în genere, considerațiile critice pe tema instrucției, educației și culturii, pe care avea să le articuleze, în *Națiunea*, caustic, nu sînt de circumstanță ! Aculturalitatea burgheziei și a micii burghezii, inclusiv intelectuale, este un laitmotiv al notațiilor psiho-sociologice din *Enigma Otiliei*. Ajuns student, Felix descoperă, consternat „indiferența tuturor (...) pentru orice atitudine intelectuală, pentru orice înflăcărare ce n-avea un scop imediat, terestru". Publicîndu-i-se un studiu într-o revistă străină, medicinistul exultă, firește, de bucurie și, tot drumul spre casă, e stăpînit de mari elanuri de generozitate. Acest debut științific nu face însă asupra nimănui nici o impresie, în aparență, cel puțin, ba este chiar persiflat. Femeile Tulea se miră că are timp și pentru „lucrări suplimentare", opinează că „nu e bine să se obosească", nu uită să menționeze că pe Titi „nu-l mai lasă să muncească atît", deși „e lăudat de profesori" și „o să fie un pictor de vază", și Aglae îl întreabă pe un ton ce se vrea disprețuitor, dacă i se „plătește ceva pentru comediile alea". La facultate, un coleg, luîndu-i revista, după ce întreabă : „Ce e asta ?", și răsfoind-o, „fără curiozitate", i-o înapoiază precipi-

tat, de îndată ce vede articolul său, nu înainte de a se interesa, cu indiferență simulată : „Asta e de tine ?“ Un intern, uitîndu-se peste paginile cu articolul lui Felix, afirmă, adresîndu-se altcuiva, fără a-l învrednici pe student cu vreo privire, că „ăsta, Ducos de Houron, cu anaghyphele, spune niște prostii îngrozitoare“. Un medic emite observația că „ăia“ care scot revista „pun o hîrtie mizerabilă“, apoi, întrebînd „a cui e asta“, aruncă imprimatul pe o masă. Din toate reacțiile ucenicilor lui Asklepios, Felix Sima desprinde „sentimentul (...) că a studia și a publica e o faptă rea, rușinoasă, în tot cazul inutilă“.

Aceasta e lumea — pictată cu pastă balzaciană și cu sarcasm flaubertian — în care se alcătuiește povestea de dragoste a celor doi orfani. Poveste punctată de momente idilice, ca, mai ales, cel petrecut la moșia lui Pascalopol, în care tinerii traversează un mic episod vrednic de *Paul et Virginie*, dar și de momente critice, precum acela, culminant, al plecării Otiliei, fără preaviz, la Paris, cu Pascalopol. În latura ei obiectiv epică, toată istoria e de ajuns de comună, mai puțin deznodămîntul, imprevizibil. Felix, sosit la tutorele său, e luat, ca un copil fără sprijin, sub protecția ei, de către Otilia. Felix este intrigat de vizitele lui Pascalopol. Are o primă explicație cu Otilia. Tinerii sînt oaspeții lui Pascalopol, la țară. Otilia refuză să-l mai primească pe Pascalopol. Pascalopol se explică față de Felix. Toate momentele sînt de genul acesta, cu excepția aceluia, mai palpitant, al plecării fetei, cu moșierul, în străinătate. Pentru Felix, însă, tînăr abia ieșit din adolescență, fiecare moment ia proporții de eveniment. În măsura în care factorul structurant al materiei epice devine Felix Sima, *Enigma Otiliei* este un roman analitic, mai precis : un roman al educației sentimentale. Îndrăgostit pentru întîia dată cu adevărat, fără experiență sexuală înainte de întîlnirea cu Georgeta, Felix parcurge, în compania Otiliei, o adevărată ucenicie erotică, marcată de un întreg șir de revelații. Psihologia băiatului de nouăsprezece ani, pur, naiv, entuziast, și-a găsit în G. Călinescu un descifrator subtil, care surprinde cu o fină intuiție mișcări sufletești de o ingenuitate serafică, întreținute de un candid idealism moral. Văzînd în Otilia mai mult un înger decît o femeie, Felix nu-i poate înțelege disponibilitatea afectivă, micile nevinovate frivolități, și nu concepe însoțirea cu ea decît la modul sacramental. A și-o face soție pe

ascuns, fără îndeplinirea riturilor, îi pare un sacrilegiu. Din tot comportamentul său reiese că tînărul își dorește nupții sacrale, chiar dacă de tip laic, și nu ni-l putem închipui, în patul conjugal, mai puțin sacerdotal decît Jim Marinescu, pe care stilul său modernist de viață nu-l face inapt de a-și mitiza, ca proaspăt soț, erosul. Văzînd în prezumtiva unire cu Otilia o (am putea spune) „nuntă în cer", era fatal ca Felix Sima să rateze tentativa de a-și întemeia o căsnicie ideală, în sensul visat de el, pe pămînt.

Despre Otilia, scriitorul a spus că este „eroina sa lirică", „proiecția lui în afară", „o imagine lunară și feminină", „oglinda lui de argint" *(Cr. o.*, 303, 304). O creație de fantezie, în alți termeni, o făptură de vis, un simbol patetic. Acest fapt nu-i anulează posibilitatea de a fi și personaj epic, în același timp, de a părea ființă reală. Există Otilii în realitate, iar în literatură personajul călinescian nu-i nicidecum o prezență singulară tipologic. În inefabilul ei, fata are ceva (s-a observat) din Olguța lui Ionel Teodoreanu, seamănă (firește, parțial) și cu o seamă de eroine din alte literaturi, din cea rusească îndeosebi, prea puțin (spre a nu spune : defel) cu personajul goethean omonim. Otilia este fata suavă, sănătoasă, vioaie, deșteaptă, spontană, crescută, deși orfană, fără griji, alintată, obișnuită să nu ia lucrurile în tragic, să facă numai ce vrea, să nu-și reprime capriciile, amatoare de confort, chiar de lux, nu superficială, totuși, nu ușuratică, mult mai cu „capul pe umeri" decît lasă impresia, în stare să judece situațiile lucid, să nu se abandoneze elanurilor necontrolate, imună la romantisme, fără a fi insensibilă, frigidă sau calculată, capabilă de expansiuni sentimentale sincere, de hotărîri îndrăznețe, riscante. Lipsită, indiscutabil, de complexități abisale, „enigma" ei este, cum s-a remarcat (Pompiliu Const., *op. cit.*, 218) enigma feminității însăși. Nebunatică și pozitivă, maternă și copilăroasă, imaculată sufletește sub (uneori) aparența frivolității, Otilia e o ființă încîntătoare. Adevărat prototip nu doar pentru scriitor al fetei nubile răspînditoare de indicibil farmec, instruită și inteligentă, fără false pudori, serioasă la modul grațios. Farmecul ei emană în bună parte, tocmai din ilogismul, dealtfel aparent, al comportării, din contradicție și inconsecvență, din indeterminarea caracterologică. Otilia încarnează nu un tip definitiv cristalizat, ci un mod al naturii

umane, cel mai imprecis, mai evanescent : feminitatea. Aglae, Aurica, Olimpia nu sînt „femei", sînt „caractere", în variantă feminină. Otilia este femeia în stadiul incipient al conștiinței de sine, încă neinstalată efectiv în condiția specifică, femeia ca pură posibilitate, ca promisiune, ca „idee" în așteptarea materiei constituente, în sfîrșit — ca „enigmă". Otilia nu minte, cînd zice că îl iubește pe Felix, și dacă, paralel, are sentimente și pentru Pascalopol, aceasta nu e dovadă de perversitate. Preferatul în ordine afectivă este, categoric, primul, dar nu se poate lipsi nici de celălalt, în ale cărui brațe a crescut, în lipsă de tată, și care îi asigură, din toate punctele de vedere, o protecție pe care tînărul, cu inexperiența lui în ale vieții, nu e deloc sigur că i-ar putea-o procura. Otilia are de ales între certitudine și risc, între prudență și aventură. (Autorul banalizează semnificația comportamentului eroinei, explicînd-o exclusiv prin aceea că „Otilia presimte că la 30 de ani va fi mult mai vîrstnică temperamental decît Felix, a cărui bărbăție veritabilă va începe abia atunci" — *Cr. o.*, 304.) Romantismul idealizant al lui Felix, cavalerismul desuet arborat de tînăr în clipa cînd i se oferă șansa de a deveni soțul ei, o decide pe fată să pună capăt, brusc, relativei duplicități în care se menține, optînd pentru Pascalopol. Dar, oare, optează Otilia într-adevăr pentru Pascalopol ? Faptul este de ordin obiectiv, deci nu suportă discuție. Și, totuși, făcînd puțină speculație, putem să ne întrebăm dacă nu cumva fata iubește în Pascalopol pe Felix. În orice caz, ea va mărturisi soțului că l-ar înșela cu iubitul părăsit. Abandonîndu-l pe Felix, i-a abandonat, oare, Otilia și imaginea ? Și amintirea ? Puțin probabil. Doar că, molipsită de idealismul tînărului, îl iubește așa cum, de fapt, o iubise și el : în abstract. Felix Sima e tînărul care vede sau văzuse idei. Nu o acceptase pe Otilia concretă, atunci cînd aceasta i se oferise, pentru ca s-o poată adora, în continuare, ca idee. La rîndul ei, Otilia va iubi (în Pascalopol) ideea de Felix. Dar aceasta, încă o dată, nu e decît speculație. Ceea ce este cert e că, prin reacția nebănuită a Otiliei, Felix primește botezul maturității. Fără această zmulgere brutală din cerul ideilor platonice, echivalentă cu o izgonire din paradis, tînărul nu și-ar fi obținut efectiv majoratul.

Care este ideea, sensul romanului ? Nu încape discuție că scrierea „surprinde procesul de alienare produs de proprietatea privată asupra caracterului uman" [10], iar observația că li-

teratura (se poate adăuga : și istoriografia literară) călinesciană e străbătută de obsesia ideii de paternitate [11] revelă o realitate cu implicații profunde. Însă aceste judecăți de realitate, și altele, acoperă doar o parte din materia cărții. Nu angajează toți constituenții ei. Pentru a detașa *Weltanschauung*-ul romanului, cartea trebuie privită mai de sus, dintr-un punct care să facă posibilă captarea semnificației întregului, mai explicit vorbind : dintr-un unghi nu etico-social sau psihologic, ci filosofic. E adevărat că întreaga proză a lui Călinescu trădează obsesia paternității. Dar nu această obsesie este singura ei invariantă. Mai sînt și altele, diferite ca pondere, una însă le subsumează pe toate. N-a rămas nesemnalată „o falie" care, în toate romanele, „desparte două planuri radical diferite între ele". Anume, „un cuplu sau o făptură adamică" sînt înconjurate de o omenire coruptă". [12] „Adamismul" cuplurilor sau al individualităților este, desigur, greu de dovedit, mai cu seamă al celor din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. E însă de ordinul evidenței (și am remarcat asta, într-un articol mai vechi) [13] repartizarea umanității, în fiecare roman, în două compartimente net separate și care nu comunică, nu pot comunica unul cu altul decît superficial. În unul sînt cazați eroii recrutați din „umanitatea canonică", adică acei ce, după Călinescu, îndeplinesc ideal condiția ce se cere eroilor de roman ; celălalt e rezervat inților de excepție, cu virtuți de natură a-i trece în rîndul individualităților neclasificabile, cărora li se consacră biografii. În principiu, Călinescu a scris romane pentru a-și satisface nevoia de studiere a umanității comune, personalităților (literare) consacrîndu-le biografii, monografii, studii. Îi trebuiau însă, și în romane, observatori, și nu cu indiferent ce optică, ci conștiințe în care lumea să se reflecte întocmai ca în conștiința sa proprie, situate, ca atare, în raport cu personajele celelalte, la polul spiritual opus. „Adamici" sau nu, Jim, Felix, Ioanide sînt frămîntați din alt aluat decît toți ceilalți oameni din romanele în care se alcătuiesc. La diferite trepte de autorealizare, ei personifică insul cu aspirații superioare, ajuns la expresia lui desăvîrșită în Șun, protagonistul piesei omonime. Jim Marinescu e, desigur, departe de a întrupa, ca Ioanide, Creatorul. Climatul interior pe care și-l creează nu e unul de temperaturi cerebrale înalte, dar ne găsim, oricum, în fața unui intelectual, a unui spirit cultivat, capabil de percepții fine, de emoții rafinate și, prin aceasta, ostil prin

definiție modului existențial idiotizant din „casa cu molii". Nici Felix Sima nu e o minte ieșită din comun, un creator prin predestinare. Naratorul ține chiar, cu tot dinadinsul, probabil constrîns de propria teorie asupra mediocrității obligatorii a eroilor de roman, să ni-l arate ca ins fără talente, stăpînit doar de ambiție, mizînd, în tentativa de a se realiza, exclusiv pe voință. Dar este oare Felix, așa cum s-a afirmat, un personaj „invertebrat, slab, de o cumințenie burgheză care include renunțarea la absolut și resemnarea" ! ? Se mișcă el „pe linia mediocrului" ? [14] Incarnează oare „mediocritatea dogmatică" ? [15] E mult prea mult spus ! Romancierul recunoaște că Felix este, virtual, el însuși, chiar dacă, numai „în minima accepție poematică admisă ca fatală și necesară în orice operă de observație." Gîndit — o dezvăluie tot Călinescu însuși — „în coordonatele burgheze", personajul e, în intenția autorului," lipsit de tensiunea spre faptele de interes colectiv" și „chiar de un ideal care să-l depășească" *(Cr. o.*, 304), dar oare ambiția lui de a se realiza profesional, vrednică, *mutatis mutandis*, de a unui Julien Sorel, nu-l înalță mult peste medie și nu-l diferențiază oare, astfel, pînă la diametrala opoziție, de cei în mijlocul cărora trăiește ? Nu devine Felix Sima, prin distanțare, prin singularizare, dacă nu prin creație, un fel de „geniu" romantic ? În orice caz, eforturile și asceza lui nu vizează, ca învîrtirile lui Stănică, țeluri comune. Felix urmărește nu procopsirea, ci gloria. El se dezinteresează total de moștenirea în a cărei posesie va intra foarte curînd și în genere, în planul existenței imediate, prozaice, e într-adevăr, „slab", „invertebrat". Vrea să nu agonisească avere (fără a ști că, de fapt, o are), ci să se remarce prin fapte mari, să cucerească în domeniul său de preocupări preeminența. „Era așa de ambițios — ne avertizează naratorul, încît nici nu putea să-și închipuie că n-ar fi cel dintîi într-o ramură de activitate." Tînărul însuși se confesează Otiliei în același sens : „n-aș putea suferi să fiu al doilea într-o categorie de oameni !" Mobilul acestei ambiții este, mărturisit, setea de autoafirmare. A ales medicina pentru a fi sigur de reușită : „Dacă aș voi să fiu poet, poate n-aș putea, dar mare medic știu sigur că pot deveni". Dacă ar avea certitudinea posibilității de a se remarca în chip special ca militar, n-ar ezita să îmbrățișeze cariera armelor. Individualism extrem, după cum se vede. Și, totuși, cînd se declară „capabil de sforțări supraomenești", pentru a „descoperi ceva",

a „dezlega o enigmă științifică", a „contribui la progresul medicinii", își explică starea de spirit nu numai prin dorința de a deveni cineva, dar și prin conștiința îndatoririi generației sale „de a face o muncă constructivă", spre a curma astfel „tristețea în care se află, cînd vede că numele românesc nu răsună nicăieri, în cultura universală". Încît ne putem întreba dacă nu cumva Călinescu își coboară eroul în chip arbitrar, cînd susține că acesta nu are „un ideal care să-l depășească" (*Cr. o.*, 304). Dar chiar fără un asemenea ideal, Felix Sima e un mare ambițios ca *intelectual*, și ca atare se află la antipodul celor de soiul lui Titi Tulea sau Stănică Rațiu. Se poate, desigur, obiecta că personajul nu se revelă ca ins devorat de ambiții intelectuale în situații memorabile, că, în genere, nu e atît de viu ca Stănică, moș Costache, Titi sau Simion Tulea. Oricît de discutabilă i-ar fi însă consistența literară, calitatea sa de personaj-idee rămîne. Admițînd chiar că Felix n-ar exista deloc în planul creației de viață (dar există), existența lui în ordinea semnificațiilor n-ar fi, prin aceasta, redusă la zero. Chiar într-un asemenea caz, s-ar putea stabili măcar viziunea latentă, intenția romancierului. Indiferent de gradul realizării artistice, personajul posedă, negreșit, calitatea de semnificant, ba deține chiar funcția de semnificant principal. Felix e tînărul care nu poate accepta existența ternă, burgheză, irevocabil decis să evadeze din „cercul strîmt" al acesteia. Văzut din perspectiva Otiliei, el devine Luceafărul. Sau, poate, în viziunea autorului (care, făcînd „literatură", parodiază discret literatura) : o caricatură a Luceafărului. O caricatură, însă, care nu implică discreditarea. Așa cum „anti-teatrul" este teatru, parodia literaturii e tot literatură, și una care, sub aparența persiflării marilor teme, le reactualizează. Otilia este, evident, o Cătălină (Cătălina fiind, la altă treaptă de transfigurare, tot simbolul feminității). Ea îl iubește pe Felix, și l-ar urma pe drumul incomod pe care și l-a ales, dar nu-i este tocmai ușor să renunțe la traiul fără complicații (în toate sensurile), oferit de Pascalopol. Aceasta cu atît mai mult cu cît Pascalopol, epicureu blazat, suflet tandru, dezamăgit, nu e nici pe departe un Cătălin, ci tot un astru, poate chiar de mărime superioară în raport cu Felix, dar un astru răcit. Flăcările lui, domolite, s-au întors în interior. În raport cu Pascalopol, Felix se găsește într-o situație oarecum analoagă celei în care se află Jim față de Silivestru Capitanovici. Pascalopol și-a vir-

tualizat posibilitățile, Felix tocmai începe să și le actualizeze. Avem astfel, în *Enigma Otiliei,* irepresibila voință de faptă majoră în opoziție ireductibilă cu mărginirea burgheză, cu indolența și impostura, și, în același timp, față în față cu aptitudinea creatoare deviată, sterilizată. Înfrîngerea lui Felix în sfera erotică e de natură a-l îndîrji și mai mult în hotărîrea de autorealizare pe plan superior. Nu e aceasta o „idee măreață", de natură a cutremura sufletul unei fete ? Indiferent de răspunsul explicit al scriitorului, sensul fundamental obiectiv al romanului este incompatibilitatea între spiritul creator și orizontul strîmt, climatul sufocant al existenței filistine. „Didactica" insinuată în *Enigma Otiliei* face simpatică sforțarea de a transgresa și ignominia condiției „burgheze" aptere, și deznădejdea înfrîngerilor în zona vieții obiective — prin activitate utilă.

Ceea ce Jim Marinescu și Felix Sima reprezintă doar virtual, devine prin arhitectul Ioanide realitate. Acest personaj întruchipează puterea creatoare în acțiune. Ioanide este, prin excelență, Creatorul. Cineva mărturisește că îl consideră „cel mai mare arhitect pe care l-am avut" și relatează că există oameni care nu se sfiesc „a declara că e un geniu". Numaidecît se naște întrebarea : cum rimează o asemenea prezență într-un roman al lui G. Călinescu cu teoria aceluiași G. Călinescu potrivit căreia geniile nu pot deveni, principial, personaje de roman ? Adevărat că Ioanide nu-și recunoaște nici măcar talent, ci numai „avînt și iubire de muncă", dar cît temei se poate pune pe vorbele cuiva despre sine însuși, mai ales atunci cînd respectivul este, eminamente, un om al faptei („Trăiesc pentru fapte și mor, dacă sînt împiedicat de la ele") și, în consecință, se definește, obiectiv, prin fapte ? Dealtfel, G. Călinescu a afirmat chiar și cu privire la Șun că acest personaj nu este cîtuși de puțin „un geniu", ci un „om «clasic» prin excelență", „un mare maestru de ceremonii" *(Gl....,* II, 114). Depinde însă ce înțelegem prin „geniu" ! Principial, romancierul, totuși, nu-l infirmă pe teoretician. Încă în *Istoria literaturii,* Călinescu menționează că scriitorii au „împrumutat adesea din istorie eroi", dar că au făcut aceasta „nu pentru a deștepta fiorul destinului uman", ci fiindcă au „găsit în realitatea istorică un tip". Alexandru Lăpușneanu e tipul tiranului sîngeros, Doamna Chiajna : o „mamă care se zbate pentru copiii ei". Interesul unor asemenea eroi „e tipologic, nu

biografic". Relativ la propriul personaj, G. Călinescu ar fi spus, dacă ar fi fost provocat, probabil, același lucru. Ar fi afirmat anume (dacă ar fi voit să fie consecvent cu sine) că nu și-a propus să facă din Ioanide un „geniu", că a imaginat, pur și simplu, un arhitect care, în loc să se țină, ca alții, de învîrteli și intrigi, muncește onest, cu tragere de inimă, permanent, adică își onorează meseria. Într-adevăr, nu procese cerebrale, nu frămîntări ale personajului pentru a găsi rezolvări optime unor probleme de creație fac obiectul romanului, ci conduita lui Ioanide în viața de toate zilele : raporturile lui cu o seamă de intelectuali și cu alți cunoscuți, viața sa de familie, infidelitățile conjugale, tot ceea ce este de natură a-i conferi „interes tipologic". Numai că, în toate, Ioanide e altfel decît indivizii comuni. Prin tot ce face, arhitectul se dovedește a fi un ins de excepție și toți acei ce-l cunosc, inclusiv adversarii, îi ghicesc „valoarea paradoxală". Arhitectul Ioanide — ca arhitect — nu este doar „real" (cum, după Călinescu, trebuie să fie eroul de roman), ci „exemplar". Grație exemplarității, el îndeplinește condiția pentru a putea deveni subiect de biografie. „Elementul fundamental în biografie — scrie autorul *Istoriei literaturii române* este destinul (...). Ceea ce mișcă în viața unui erou nu e bogăția de note sufletești, ci înfăptuirea pas cu pas a unei virtuți ce se desemnează de la început" *(Ist...*, 688.) Este exact cazul lui Ioanide. Înfruntînd toate adversitățile, arhitectul își urmează, calm, destinul inexorabil, care este creația. Romancierii care, făcînd personaje literare din personalități istorice, construiesc în acestea tipuri umane comune — opinează criticul, în *Istorie* — le-ar putea da alte nume, neutre, fără nici o pagubă pentru scrierile în cauză. Alexandru-Vodă Lăpușneanu s-ar putea numi, foarte bine, Dumitru-Vodă, iar Doamna Chiajna — Doamna Elisaveta. Dacă însă Eminescu s-ar numi, în trilogia lui Cezar Petrescu, Mihai Popescu, efectul ar fi cu totul dezamăgitor. Cum stau lucrurile în *Bietul Ioanide ?* Aici, un personaj cu însușiri de erou de biografie poartă un nume inventat. Ce interes prezintă el ? Biografic, în nici un caz, pentru că este erou fictiv. Tipologic, atunci ? Călinescu admitea, în 1935, posibilitatea ca un scriitor să împrumute „note dintr-un personagiu istoric" și să le camufleze „sub un nume închipuit" *(Ulysse,* 275). Se referea însă la un „romancier cu ambiția zugrăvirii tipurilor generale". Dar este Ioanide un „tip" ? Posedă acest

personaj darul de a fascina exclusiv prin sine însuși, asemenea lui Hagienuș, Gaittany, Pomponescu și celorlalți eroi ai aceluiași roman, sau ca Stănică Rațiu, ca moș Costache, ca Aglae Tulea ? Sau devine interesant mai mult în virtutea faptului că cititorul are, vrînd-nevrînd, sentimentul de a identifica în el un anume „personagiu istoric", nu altul decît autorul însuși ? Aceasta e întrebarea ! Întrebare nu numai legitimă, ci de-a dreptul obligatorie, întrucît romancierul nu numai că extrapolează diferențele de structură morală dintre el și toate celelalte personaje, dar, din toate punctele de vedere, îi acordă (ca dealtminteri și lui Jim și lui Felix) un statut vădit preferențial. Comportamentele lui, spre distincție de ale tuturor celorlalți, nu sînt deloc înfățișate neutru, „cu indiferența artistului". Departe de a-l zugrăvi imparțial, scriitorul își asumă cu pasiune rolul de avocat al personajului, pledează în favoarea lui, fățiș, produce argumente pentru justificarea tuturor ciudățeniilor sale. În timp ce eroii ceilalți apar ca oameni obișnuiți, cu calități și defecte, Ioanide e, pur și simplu, fără cusur, sau, în tot cazul, comportări și apucături unanim dezaprobate și, pe drept cuvînt, reprobabile se preschimbă, atunci cînd devin ale sale, dacă nu direct în virtuți, oricum în manifestări singularizante și, implicit, idealizante. Deloc exaltat, dimpotrivă sec, stendhalian, stilul în care prozatorul vorbește despre erou are efecte idealizante, totuși, prin parțialitatea aprecierilor. Ce-i drept, și în notațiile privitoare la ceilalți se poate descifra o anume încîntare, bucuria romancierului de a fi în măsură să expună malformațiuni psihice ieșite din obișnuit, dar aceasta e o jubilație malițioasă (ne amintim că, în concepția lui Călinescu, portretul e fructul „răutății"), pe cînd tonul relatărilor despre Ioanide e în permanență admirativ. Autorul are față de personaj o atitudine extatică. Și se autoexprimă prin el. Ioanide nu e, în roman, doar ochiul înregistrator al autorului, ci și organul său interpretativ, ba mai mult decît atît : proiecția în imaginar a unora dintre dominantele notorii ale ființei sale interioare. Cu toate acestea, nici unul dintre eroi nu e privit mai din afară. Față de toți ceilalți, romancierul adoptă o atitudine adesea neacoperit ironică, de cronicar maliții os, căruia îi place teribil să deconspire intimități, să dea în vileag practici discreditante și gînduri ascunse. Tuturor le umblă într-un fel sau altul prin suflete, și o face mai ales în scopul de a recolta micimi, beteșuguri. Nu

tot astfel procedează cu Ioanide. În raport cu el, atitudinea sa e subliniat deferentă, ca aceea a cronicarilor față de domnitorii din a căror poruncă scriau. Pe el îl zugrăvește într-un asemenea mod încît cititorul să nu-i afle ascunzișurile sufletești, să nu-l cunoască altfel decît așa cum el însuși vrea (...din voința autorului, evident) să fie cunoscut. Ceea ce naratorul spune despre el, este, în bună parte, de natură mai curînd a-l apăra de curiozitatea (profanatoare) a cititorului decît a-l oferi curiozității, chiar și afectuoase ; mai mult de natură a ne constrînge să acordăm manifestărilor eroului o anumită semnificație, cea dorită de autor, decît a ne facilita formarea unei judecăți proprii, independente. Pe scurt, în cazul lui Ioanide, romancierul nu-i obiectiv. Dacă el, prin intermediul naratorului (cu care se confundă), nu i-ar explica și comenta permanent actele și reacțiile, favorabil, dacă l-ar lăsa să se alcătuiască de la sine, exclusiv din datele obiective puse la contribuție, arhitectul s-ar înfățișa, poate, ca un personaj mai mult sau mai puțin tipic. Așa, capătă aureolă de mit. Scriitorul nu-l analizează, ci îl caracterizează discursiv. Mai exact spus : îl apoteozează. De la un punct, romancierul nu rămîne simplu biograf : devine hagiograf. Pus în situația de a se înfăptui doar pe cale epică, epico-analitică, mai exact, fără nici un fel de intervenții auctoriale, Ioanide avea posibilitatea de a încarna veridic un anume tip de intelectual, de creator : creatorul așa cum și-l reprezenta G. Călinescu. Romancierul pare să fi intenționat însă nu numai a se portretiza în erou (nu integral), ci și a se explica, a se justifica. De aici comentariile. În orice caz, în Ioanide avem un Călinescu ipotetic, și nu un Călinescu real. Un Călinescu de fantezie. Ceva analog portretelor șarjate, dedesubtul cărora numele celor pe care îi reprezintă e urmat de sintagma „văzut de...“ Conduita civică mai cu seamă a scriitorului în anii în care sînt plasate episoadele ce cromatizează istoric pictura romanescă (1938-1940) a fost cu totul alta decît cea atribuită arhitectului. Călinescu (s-a văzut) n-a rămas defel indiferent la evenimentele timpului, a consacrat, în *Jurnalul literar,* coloane întregi, număr de număr, mersului războiului, a stigmatizat, în istorisiri alegorice de neuitat, agresiunea „Frigmaniei“ împotriva „Boveniei“. În anii precedenți denunțase sarcastic (după cum iarăși am notat) invazia Etiopiei de către Italia fascistă. Indiferentismul politic profesat de Ioanide nu a fost nicidecum și al lui Căli-

nescu însuși ! Oricît ar părea de riscată afirmația, nu este hazardat a zice că Ioanide e G. Călinescu în expresie caricaturală. Se știe că, adeseori, scriitorul, spre a se amuza, adopta poze autocaricaturizante, prin care de fapt parodia ceea ce se credea despre el, ceea ce unii debitau pe socoteala sa. Odată a organizat, acasă, un spectacol cu o scenetă intitulată *Directorul nebun.* [16] Dar ce înseamnă, în înțelegerea lui G. Călinescu, a parodia. a carica ? Înseamnă, desigur, a dilata excesiv un anume detaliu al obiectului, producînd pe calea aceasta efecte comice, dar și (implicit) a reliefa o caracteristică reală. Creația, și mai cu seamă creația de tipuri, era de părere criticul, implică prin definiție șarja, caricarea. Ceea ce particularizează operele marilor prozatori rezultă, după Călinescu, din „ruperea proporțiilor zilnice", produsul acestei violări fiind, „ceea ce, cu un termen înțeles just, se cheamă : «caricatură»". Caricarea, susține criticul (referindu-se aluziv chiar la tehnica picturii din *Bietul Ioanide),* este o lege a realismului : „șarja este procedeul tehnic clasic al marelui creator, condiționînd însuși realismul său. Mușchii michelangioleşti sînt ca niște funii de corabie, capul lui Hercul e o nucă pusă pe umeri de stîncă, figurile lui El Greco sînt văzute ca la lumina a zeci de lumînări aprinse sau printr-o vitrină cu apă, alungite, simetrice, tremurate." *(Scr. str.* 572-3.) Evident, există caricatură și caricatură, în virtutea nu numai a nivelului artistic atins, dar și al intenției. Prin cutare se urmărește discreditarea, printr-o alta doar izolarea și maxima potențare a unei trăsături oarecare. În *Bietul Ioanide,* scriitorul nu și-a propus, evident, să-și autoparodieze modul de a gîndi și de a fi. Din contră, și-a obiectivat în eroul acestui roman stări de conștiință și credințe fundamentale. A făcut-o însă (și vom încerca să stabilim : de ce ?) fără a le însoți de pandantul lor, și dîndu-le implicit o semnificație univocă. De aici efectul caricatural. Efect accentuat prin gravitatea exagerată, rigidă, atribuită unor atitudini ale personajului. Ioanide devine prin rigiditate ilar, așa cum cutare ceremonie din *Șun,* fiind prea solemnă și hieratică, apare, din această cauză, „ușor comică". De prisos a sublinia că romancierul își așează (intermitent) eroul în postură comică deliberat. Procedînd astfel, înlătură primejdia ca acesta să eșueze în ridicul. N-am răspuns însă la întrebarea dacă personajul are darul de a suscita interes datorită valorii lui tipologice (sau, în orice caz, constituției

interne, considerată în sine) ori numai în calitate de prezumat alter ego al autorului. Pentru obținera unui asemenea răspuns, e necesar a reface portretul arhitectului, în schiță.

Particularitatea cea mai izbitoare a lui Ioanide e aceea de a fi un spirit paradoxal. Nimic din ceea ce arhitectul face sau zice nu poartă stigmatul banalității. În toate, personajul este original și imprevizibil. Această însușire de a se găsi, constant, în afara stereotipiei, a platitudinii, de a nu se comporta, în nici o împrejurare, automatic, e cu atît mai uimitoare cu cît nu este (sau nu pare a fi) rezultatul unui efort. Nici o clipă nu avem sentimentul că lui Ioanide îi sînt necesare sforțări pentru a ieși din comun, a face impresie. Paradoxurile ioanidiene nu sînt calculate, studiate — sau nu apar obiectiv ca fiind așa. Arhitectul nu-și „compune" eul social, sau, dacă o face, procedează cu atîta dibăcie încît doar arareori poate fi suspectat de poză și cabotinism. Excentricitatea, chiar practicată la rece, nu devine stridentă, căci îi este atît de caracteristică încît apare ca fiind propria lui natură. Întotdeauna, Ioanide pare, și în majoritatea cazurilor chiar este, absolut spontan. Relativ mai ales la stilul vorbirii sale, ipoteza premeditării efectelor se exclude *de plano*. Sistemul insolit de referințe al arhitectului posedă o funcționalitate atît de în concordanță cu întregul său fel de a fi, și declanșările îi sînt atît de prompte, încît nu poate exista nici o îndoială că mecanismele lui sînt acționate de resorturi organice. Paradoxul e pentru Ioanide modul de a fi autentic. De îndată ce rostește o vorbă, aceasta atrage după sine, prompt, un vîrtej de asociații, și paradoxurile curg în cascadă. Fără s-o urmărească, personajul aplică, frecvent, „dicteul automat" suprarealist. Ideile țîșnesc unele din altele, viforos, ca jerbele focurilor de artificii. Retrăgîndu-și promisiunea de a merge, ziua următoare, la ceaiul oferit de Saferian Manigomian, arhitectul și-o motivează (față de Gaittany) prin tot felul de considerații extravagante, pe care le improvizează pe loc, perfect conștient de absurditatea lor, dar, totodată, atît de prins în joc încît, făcînd imposibilul spre a deveni convingător, debitează alte și alte enormități, dă curs unui adevărat delir al inteligenței. La început, găsește insuportabil stilul arhitectonic al casei în care ar fi urmat să intre, după aceea pretinde a nu mai putea suferi pendulul amfitrionului, în continuare se leagă de veselă. „Și ce — se indignează, retoric — o să ne dea ceai în

aceleași cești albastre preistorice, a căror porțelană s-a tocit de buzele a nu știu cîte generații ? În materie de ceai nu vreau arheologie, doresc higienă..." Referirea la arheologie aducîndu-i aminte de vetusta soră a lui Manigomian, o invocă numaidecît și pe aceasta în sprijinul refuzului de a se înființa la ceai. La observația celuilalt că respectiva murise de un an, Ioanide explodează : „A murit ? E un fel de a spune, a rămas umbra, ce zic, umbrele ei multiplicate. Această femeie era geniul negrului și al jeurilor, fustele păreau că-i creșteau din carne, ca niște solzi..." Dar pretextul cel mai fantezist al revocării cuvîntului dat (simulată, dealtfel) e de natură... cosmică. Proiectatul ceai ar dura, inevitabil, pînă la ora asfințitului, cînd, privit de la Manigomian, soarele „alunecă în chip vizibil", astfel încît, „dacă reinterpretezi mișcarea, ai sentimentul clar că tu te ridici cu pămîntul". O specificare e necesară. Arhitectul nu-și ia afirmațiile în serios, le debitează „într-un ton de badinaj". El nu-i „sincer", cînd spune că renunță la vizită fiindcă îl plictisește sora decedată a gazdei și pentru că apusurile de soare îi provoacă panică. Dar voluptatea cu care se abandonează propriilor scorniri e reală. Ioanide este sincer la modul estetic. Afectarea sentimentului de insecuritate ontologică nu-i, evident, decît bufonadă, însă una care sfîrșește prin a-l tulbura. Calificîndu-l, în gînd „dobitoc" pe Gaittany, care îl ascultă „aproape convins", Ioanide începe el însuși (menționează naratorul) „a crede în posibilitatea pretextelor sale". Abstras din cotidian și, în general, din lumea fenomenală, realitatea lui e visul. De cîte ori îi este posibil, arhitectul declanșează mecanismele fanteziei și, răpit de propriile închipuiri, crede în ele mai mult decît în datele imediate ale realului. E ca și cum ar da drumul unui aparat de proiecție, fără a ști exact ce are înăuntru, și a contempla, după aceea, vrăjit, imaginile. În cazul concret, adevăratul motiv al intenției de a nu ieși a doua zi e unul cu totul prozaic : i s-a rupt singura cravată potrivită pentru vizită. Inițial, arhitectul spune prăpăstii doar pentru a se amuza pe socoteala amicului „lipsit de imaginație și foarte sugestionabil". Treptat însă, propria perorație îl cucerește și, implicit, îl convinge. Lansîndu-se în speculație și fantazînd, el evadează din contingent, intră în fabulos, care e domeniul său, adică revine el însuși. Toată excentritatea personajului vine din adoptarea de către el a unui alt sistem de relații decît cel empiric. Ioanide s-a

obișnuit să considere lucrurile *sub specie absoluti*, și raționamentele sale sînt perfect logice în sfera de gîndire proprie, dar coborîte la nivelul percepției spontane, par aberante. Arhitectul, firește, știe aceasta, și cultivă ambiguitatea deliberat. Uneori se explică, își „traduce" paradoxurile. „Madam Farfara — își amintește Angela Valsamaky-Farfara că i-a vorbit Ioanide odată — (...) am să-ți spun un secret : am mîncat din bunica dumitale." Mîncase, adică, cireșe dintr-un pom aflat în apropierea mormîntului acelei femei. Specificînd aceasta, arhitectul comentează : „Așadar, vezi că nu mint ! Asta e viața. Fructele intră în sîngele nostru, iar sîngele nostru hrănește fructele." Dacă în vorbe Ioanide cultivă, obișnuit, extravaganța din pura plăcere a jocului intelectual, bizareria unora dintre comportările, dintre reacțiile sale nu e chiar gratuită. Asaltat de „dobitoci", arhitectul nu are cum scăpa de ei, fără a recurge la violență, decît jucînd comedie, făcînd pe „sucitul", pe omul cu care nu se poate vorbi, pe „originalul". Un oarecare Oprescu își permite familiarități cu el, de cîte ori îl întîlnește pe stradă, în virtutea faptului că e mai bătrîn. „Măi Ioanide — îl întreabă, de pildă — ce mai faci tu, ce mai învîrtești ?" Sau : „Măi Ioanide, tu trebuie să fii destul de în vîrstă acum ! Cîți ani să tot ai ? Stai să vedem." Și începe să calculeze. Plictisit, arhitectul recurge la soluția salvatoare cea mai elementară și mai eficace. „Domnule — îi zice, cu expresia cea mai serioasă — mă confundați, eu nu mă numesc Ioanide." Analog procedează, înainte de a-l cunoaște personal, cu Hagienuș, căruia îi răspunde negativ la întrebarea dacă el este Ioanide. De Gonzalv Ionescu, ins fără nici un simț al umorului și cu încăpățînări de catîr, care îl caută acasă, scapă cu fuga. Iese anume prin fundul curții, sărind peste un zid, „semnalizat de cotcodăcitul păsărilor". Altcineva îl exasperează prin aceea că îi ține socoteala firelor de păr albe, tot mai numeroase. Spre a nu-i mai oferi acest prilej, Ioanide se rade în cap. Motivul permanent, adînc, al conduitei singularizante este însă inaderența la ceea ce el numește „esența vieții reale". Pentru spiritele pedestre, întîmplările din sfera lor îngustă sînt mai importante decît un război mondial. Ioanide tratează, și el, cu indiferență „evenimentele pretins mari", despre care crede că „sînt abstracte și ca și invizibile", însă caută în particular universalul, vede „mișcările fundamentale ale vieții". Instrumen-

tul cu care operează substituirile este, firește, imaginația. **Arhitectul, remarcă** cineva, chiar pe la începutul romanului, „e un visător". Dezamăgit de a nu beneficia obiectiv de posibilități care să fie cît de cît pe măsura ambițiilor sale, el își acordă compensații imaginative. „Neprimind de la nimeni — relatează unul dintre invitații lui Manigomian — comanda de a face un for roman, el îl execută în ipsos." În timpul ceaiului, Ioanide puțin atent la ceea ce aude vorbindu-se, participînd cu intermitențe (dar percutant) la conversație, detaliază mental monumentele pe care le-ar fi construit, pe vremuri, în... Asiria și în imperiul aztec. Chiar și micile incidente familiale, personajul preferă, uneori, să le transporte în planul imaginației. Un ascuțit dialog polemic între el și soție se consumă integral în spațiile spiritului său. Pentru el însă, e ca și cum ar fi avut loc realmente. Nu stă să deosebească planurile, și cînd consoarta i se adresează, cu calmul ei obișnuit, arhitectul comentează, în gînd ! „Această femeie inocentă (...) nu vede nimic în jurul ei. Ea nu știe că acum m-am certat cu ea." Fără a fi un introvertit, Ioanide preferă abstragerea, reculegerea, și, dezinteresîndu-se complet de latura practică a vieții, nu se gîndește măcar să-și asigure o locuință stabilă. Stă pe la cine acceptă (și este în măsură) să-i pună la dispoziție o încăpere. De regulă, aranjează cu cei cărora le proiectează imobile să-i permită a locui în ele, după darea în folosință, un an. Aparenta sa nesociabilitate poate părea mizantropie, însă nu este. E doar expresia dezamăgirii de a nu întîlni decît mult prea rar exemplarul uman căruia să i se aplice întru totul definiția ioanidiană de „om". Căci, precizează naratorul, „arhitectul pretinde să judece oamenii după un canon, avînd în față ideea unei umanități desăvîrșite". Supărat pe „aceia care acceptau lumea așa cum este", Ioanide se vrea „grec" (ceea ce și este prin originea etnică, o dovedește chiar numele), prin aceasta înțelegînd : un spirit orientat spre esențe și permanențe, spre „marea geometrie". Nefiindu-i posibil să construiască, așa cum ar dori-o, „fără nici o preocupare de utilitate", el și-a ales, ca tărîm al refugiului salvator, „treapta sublimă a melancoliei". De la această altitudine, arhitectul opune peisajului real al orașului în care trăiește viziunea utopică (în condițiile social-istorice date) a unei metropole construite după modelul polisurilor antice : geometric și grandios, anticii fiind, după el, „mai puțin căutători de confort", avînd

„un mare sentiment al infinitului", care îi stimula să edifice „colosal". „Ioanide — ne informează naratorul, rezumînd un articol, fictiv, dintr-o publicație străină de specialitate — renunțase la pitoresc și specific de suprafață, căutînd a concilia viziunea *a priori* a arhitectului, cu spiritul peisajului local." Arhitectul „concepe orașul ca un singur monument", el crede posibilă (ipotetic) „o surprinzătoare reînviere a viziunii eline", care să ducă la eliberarea „de influențele bizantine, de Renaștere și de barocul italian". Întocmai ca G. Călinescu însuși, Ioanide încearcă mari dezolări, constatînd că, în capitală, „nici un imobil nu poartă pecetea marelui stil", că edificiile „sînt de cea mai variată arhitectură, imitații ale manierei Mincu, stil Sécession (...), cubism platificînd acoperișurile", că „străzile n-au linie". Totul este inundat de vegetație. Dar arhitectura, în concepția acestui sacerdot al ei, este antinatură. „Totdeauna spusese — aflăm încă din prima pagină — că arhitectura trebuie să se purifice de orice natură vie." Ea, arhitectura — afirmă Ioanide, mereu — „e în continuă antiteză cu natura". Atunci cînd „o desființează complet, ca în Piața San Marco din Veneția sau o supune regimului geometriei, ca în Giardino di Boboli de la Florența", asistăm la „triumful ei, al ordinii umane". E ceea ce arhitectul ar dori să vadă înfăptuindu-se și la noi. Într-o convorbire, el susține, cu pasiunea pe care o pune în discurs ori de cîte ori servește interlocutorului paradoxuri, că Stolț, cîinele său, are un simț al arhitecturii mai evoluat decît al multor arhitecți, vădit în aceea că manifestă, întocmai ca Ioanide însuși, o adevărată fobie pentru tot ce nu e făcut de mîna omului : „Stolț are comun cu mine dezinteresul pentru natură. Nu se simte bine decît în cadru artificial. (...) Copacii, vegetația, nu sînt în gustul său." Absolutist și intransigent, în teorie, arhitectul nostru este, în practică, de ajuns de concesiv, acomodant. Neputînd edifica în conformitate cu principiile pe care le proclamă, el se mulțumește, cînd i se află ocazia, să repare anumite case, remodelîndu-le, pe cît posibil, astfel încît să arate ca unele pe care le-ar fi proiectat el. Chiar și principial, nu refuză să recunoască drept artistică o soluție arhitecturală opusă celei antinaturiste : „simularea abandonului în fața vegetației, donjonul de piatră acoperit cu iedere, izolat într-o pădure alpestră". Casele de munte, românești, îl entuziasmează, superlativ. „Oamenii ăștia — zice el despre munteni — dețin toate secretele

artei pentru nevoile lor. Casa trebuie să se piardă între copaci și păsune, să se pătrundă de aromele pămîntului... un cort mai durabil. Aci peretele e burdușit cu greieri, cîntă, patul miroase a sulcină." Atît este de încîntat de astfel de locuințe, încît spune că are să-și cumpere „un stînjen de pămînt colea" și să-și zidească „o casă între cîțiva nuci". Intenția aceasta nu durează însă mai mult decît extazul clipei. Citadin înnăscut, Ioanide visează mereu la orașul ideal, înălțat nu „din instinct practic", ci spre a „semnala viitorului trecerea pe pămînt" a constructorilor. Reveriile sale, uneori comunicate sub formă de înfocate pledoarii, gravitează, întocmai ca reflecțiile călinesciene din *Jurnalul literar*, *Vremea*, și alte periodice, în jurul ideii, accentuată obsesiv, că orașul trebuie să fie o cetate, avînd în centru un monument exemplar: „Pînă cînd o să stăm așa, într-o adunătură de cocioabe ? Bucureștii trebuie să-și ridice odată un monument fundamental, în jurul căruia să pivoteze orașul, ca Luvrul la Paris, Kremlinul la Moscova, Palazzo Vechio la Florența, Domul la Milano și celelalte." Orașul, în viziunea lui Ioanide, trebuie „să aibă o semnificație morală, să inculce sentimentul de demnitate umană și de forță"; străzile, clădirile, statuile din cuprinsul lui „să constituie un edificiu unic, ca un poem finit". Arhitectul chiar desenează planuri, întocmește — fără nici o finalitate practică — machete, în spiritul acestei concepții: „...Calea Victoriei forma o suită neîntreruptă de clădiri absolut egale, cu etajele în linie, în număr de nouă. De la un capăt la altul, privirea trecea printre două planuri exact paralele. Varietatea se obținea prin diversificarea detaliilor. Din distanță în distanță, suprafețele erau susținute de pilaștri de piatră, pe coloane străbătînd o parte sau toată înălțimea..." Și așa mai departe. O viziune aidoma celei expuse în *Economia gratuitului*, memorabilul articol din *Ecoul !*

Structural deosebit de toți ceilalți eroi ai romanului, trăind sub un cu totul alt regim sufletsc, Ioanide se definește ca arhitect, și, *implicit* ca intelectual în genere, în raport mai ales cu Ion Pomponescu. Arhitect și el, dar fără a construi efectiv, acesta e tipul „oficialului", al ministeriabilului. Considerat din interior, Pomponescu este demnitarul plictisit de această condiție și incapabil a ieși din ea ; ratatul prin autorealizare în zona efemerului. „Un caz tragic — diagnostichează Ioanide — un oscilant între două puncte cardinale. Pompo-

nescu aspiră la abstracție și nu se poate zmulge din efemer. Cînd nu e în guvern, suferă de a nu fi ministru, cînd e ministru, suferă că a părăsit arhitectura." Arborînd alte principii decît colegul și rivalul său („profesa verbal și propagandistic, fără intimă convingere, un naționalism vehement în materie arhitecturală"), Pomponescu e un arhitect priceput, un bun tehnician (o afirmă chiar Ioanide), fără a fi un creator. Dar nu în asta constă drama lui. Ministeriabilul a renunțat, practic, la arhitectură. Pretinde a lucra la proiectul unei „catedrale a neamului", dar timpul trece și nu iese nimic. Pomponescu și-a pierdut obișnuința de a munci, nu suportă liniștea laborioasă, se vrea în „societate", tot timpul, înconjurat de admiratori. Mecanismele și ticurile ținutei oficiale i-au intrat în sînge. În orice situație s-ar găsi, el se comportă ca „ministru". La ceaiul lui Saferian se înfățișează în smoking și, de la început pînă la sfîrșit, e „politicos, important și solemn, de o infatuare discretă". Desăvîrșit om de lume, el vorbește fluent, calm, cu o degajare și o siguranță de sine distinse, abordînd numai subiecte neutre, făcînd dovada unui tact impecabil, în fine, stăpînind meșteșugul cozeriei la perfecție. Luînd ca pretext smochinele oferite de amfitrion, demnitarul *in spe* își plimbă convivii prin Africa, unde călătorise, nu fără a-și aminti, ca din întîmplare, de „primirea pe care i-o făcuse intelectualitatea la o conferință foarte gustată" și menționînd, tot în treacăt, ca și cum n-ar acorda faptului cine știe ce importanță, că acea conferință s-a tipărit apoi într-o prestigioasă revistă. Relatînd, întrebuințează „tonul voit modest al unui ministru condescinzînd la confidențe față de subalternii săi" și, discret, studiază fețele ascultătorilor, „atins", cînd descoperă că dezvăluirile sale nu produc tuturor impresia scontată. La ora plecării, Pomponescu se scoală de pe scaun „cu gravitate, ca și cînd ar fi suspendat o ședință". La minister, în exercițiul funcțiunii, insul își joacă rolul cu o eleganță și o abilitate de natură a-i asigura invulnerabilitatea, folosindu-se de alții pentru tranșarea chestiunilor delicate, el pronunțîndu-se oracular, „lăsînd să opereze sugestia". Consultat de Hagienuș, un levantin „cu mină nevinovată", în privința direcției unei pinacoteci, solicitată de doi amici ai amîndurora, Pomponescu aduce unuia dintre ei mari elogii, lăsînd să se creadă că el ar merita, în primul rînd, după a sa părere, să fie numit, dar numaidecît adaugă, cu aerul de a trece la un alt aspect, mai puțin actual,

al chestiunii, că „în general (...) e bine ca la muzee să se numească artiști plastici, pictori, sculptori, după caz", adică (se subînțelege) nu cel pe care tocmai îl lăudase. Stilul oficial de viață a devenit pentru personaj o a doua natură într-un asemenea grad încît nimic, în comportarea lui, nu e spontan, autentic. Pomponescu, notează romancierul, „avea melancolia sociabilă". Rănit în orgoliul viril, el își disimulează „adînca afectare" sub „un zîmbet amar și o mizantropie afabilă". În materie de eros extraconjugal chiar, demnitarul observă, ca în orice alte raporturi, o etichetă intangibilă, neputîndu-l concepe „fără aparat social". Înființîndu-se la amantă, care îi oferă, în principiu, întotdeauna ceai, contrapunctînd astfel nelipsita cafea cu lapte matinală de acasă, bărbatul de stat se înclină în fața ei, întocmai ca în fața mamei și a soției, cărora le sărută, ceremonios. cînd pleacă în oraș, uneia mîna, celeilalte fruntea, și, vorbindu-i, își recită confidențele în același stil în care își rostește declarațiile publice, încît auditoarea e înclinată să-i spună „domnule ministru" sau „excelență", și chiar îi spune, nu, firește, de fiecare dată. „Îi plăcea — observă naratorul — să se amplifice verbal, să facă și în intimitatea amoroasă un fel de depoziții." Natural, monologurile sînt urmate sau precedate de contacte intime. Indiferent de ordinea punctelor din program, Pomponescu iese de la iubită, după ce, bineînțeles, i-a sărutat mîna, la fel de solemn ca în clipa în care și-a făcut apariția. Totul, în conduita, în existența sa e stilizat, încadrat în norme ; în norme ce exprimă o concepție de viață. Snob prin educație, ministeriabilul a devenit încă și mai snob prin mentalitatea dobîndită pe parcursul carierei. El nu e în stare să-și fiarbă un ou, să-și coase un nasture. Dar are „maniere". Știe „să se poarte". La calitatea limbajului ține atît de mult încît, în grija de a nu utiliza cuvinte joase, evită vocabula „servitoare", zicînd numai „servantă", „subretă". Nu ridică niciodată glasul, la nimeni, și dînd dispoziții, le învăluie în formule obsecvioase și prețiozități. Plăcîndu-i mai presus de orice grațiosul, detestă tot ce strică armonia odihnitoare, de la „paharele goale" și „farfuriile masive" la „petrecerile cu zgomot". Aparține, comentează scriitorul, unei „clase" căreia respectarea pînă la absurd a unor pretinse „reguli" i-a atrofiat instinctele. Ambiția lui secretă e aceea de a fi tratat de către oameni de veche familie ca unul de al lor. Și-ar dori „rude", cum are Gaittany, ar fi încîntat să se poată referi, în

conversații, cu nonșalanță, la persoane bine situate sau cu nume prestigioase, aristocratice, sau măcar burgheze, sonore. E ceea ce, dealtfel, visează și mama și soția lui. Această „apetiție" explică, în parte, și concentrarea interesului erotic asupra Ioanei Valsamaky-Farfara (Indolenta), nu mai puțin toleranța arătată de madam Pomponescu — soție — față de libertățile bărbatului ei, respectiva ființă fiind odrasla uneia dintre cele mai vechi familii din țările românești. „Oricît de nelegală ar fi fost relația cu Indolenta — deconspiră naratorul calculele personajului — în lumea Hangerliu-Gaittany-Farfara ea conta ca un început de afinitate (...). Un copil prin Ioana, recunoscut de el, ar fi rămas nu mai puțin un membru al grupului celuilalt, o punte de legătură între el, Pomponescu, și sfera Hangerliu-Gaittany-Valsamaky". Ținînd atîta la prestanța mondenă, lui Pomponescu îi place să fie adulat, dar și suferă, din pricina asta, deoarece știe prea bine că laudele ce i se aduc sînt interesate, că, de fapt, nici nu-i sînt adresate lui, ci funcției. „Ioanide — cugetă fostul și viitorul ministru — era elogiat în fraze delirante ori atacat cu vehemență", ceea ce înseamnă că, „iubit sau detestat, (...) exista". Lui i se ofereau „complimente de conveniență". Niciclnd „nu primise o laudă spontană, necoruptă". În loc „să discute, să se aprindă asupra operei sale, să afirme sau să conteste", specialiștii „ședeau muți sau elogiau pe omul politic". Chiar ministru în funcție fiind și deschizîndu-se o expoziție de proiecte și fotografii de construcții datorate lui, Pomponescu nu obține din partea celor în măsură a se pronunța asupra calității exponatelor nici o apreciere. În presă apar doar relatări neutre. Oral, i se servesc „observații incompetente", și anume de către „prietenii politici", care, însoțindu-l la expoziție, „se extaziază fără sistemă". De astfel de „satisfacții" are demnitarul parte, constant : „Numai distincții oficiale și onoruri, niciodată discuție". Suficient de lucid pentru a putea să evalueze exact considerația de care se bucură, Ion Pomponescu traversează stări psihice analoage în unele aspecte celor trăite de Pascalopol. Uneori, chiar îi scapă un fel de semiconfesiuni ce aduc aminte direct de acele ale blazatului moșier din *Enigma Otiliei*. „Eh ! — oftează, la un dineu — multe ar face omul, dacă n-ar fi greutățile vieții, opera creatoare cere libertate, bunăstare. Adesea pornim în lume cu intenții mari, dar cu timpul trebuie să renunțăm și să ne mulțumim cu meritul modest de a fi dat

și noi o mică contribuție (...). Mai tîrziu vor veni cei tineri..." Parcă am citi paragraful în care Pascalopol se confesează rivalului său : „Vezi dumneata, domnule Felix, venim în lume cu gînduri mari, facem sforțări, dar cînd să înfăptuim, o datorie neprevăzută față de ai noștri ne împiedică. Atunci nu ne mai rămîne decît să dăm cale liberă altora..." Altădată, Pomponescu zice : „Da, (...) am construit ceva, dar azi n-aș mai face așa. Sînt greșeli datorite grabei tinereții. Mai tîrziu mi-am schimbat viziunea. Din păcate, n-am avut răgaz să construiesc. Am un morman de proiecte." Omul politic, „adorat în familie și adulat în afară", are tăria chiar de a se recunoaște — întocmai ca Pascalopol — ratat : „Sînt un ratat în felul meu". Mai ambițios însă decît moșierul, politicianul nu se resemnează să ducă o existență confortabilă privată, el nu poate trăi fără a se afișa, a „primi", a face „declarații", fără a recolta plecăciuni, omagii, aplauze. I-a intrat în sînge obișnuința de „a dormi în *wagon-lits*, a lua masa în banchete și a-și petrece o parte a zilei privind peisajul din compartimentul ministerial". La sosirea într-o localitate, este foarte afectat dacă nu este primit, la gară, ceremonios, de către „un grup de prieteni" ; urcarea la tribună și-o vrea subliniată prin formarea în jurul său a unui cerc admirativ ; agreează „sălile gemînd de lume, cu femei și tineret", un auditoriu format din „intelectuali puri, cu aere critice", îl contrariază. O conferință nepunctată de aplauze îi pare a fi un eșec. La București, Pomponescu își petrece, cînd e ministru, cea mai mare parte a timpului vizitînd, oficial, expoziții, școli, nu rareori în locul colegilor, mergînd la teatru și la Operă (de citit, însă, nu citește nimic), oferind mese. Politica, paradoxal, nu-l interesează deloc. Este (îl denunță romancierul) „și mai puțin preocupat de chestiunile politice decît Ioanide însuși", și niciodată n-a văzut în ministeriat altceva decît o posibilitate de a se expune privirii publice, „o demnitate onorifică", „o cură a vanității". Suferind, pe de altă parte, de a se ști admirat (convențional) doar ca ministru, încearcă să-și satisfacă, măcar pe plan minor, ambiția de a trece și drept un intelectual subtil, disertînd alert și debitînd amintiri, fie la vreun restaurant, fie acasă la Indolenta. Aceasta, totuși, nu-i izgonește sentimentul ratării, sursă permanentă de anxietate și de ură față de Ioanide. Ura aceasta, sporită, neîncetat, îl desfigurează nu numai sufletește, dar chiar și la chip, și cînd rivalul său, realizat profesional (fie și

incomplet), înalță o biserică, Pomponescu nu se poate abține de a încuraja și regiza din umbră ostilitățile declanșate asupra arhitectului fără atribuții oficiale. Pierderea, prin căderea ultimului guvern premergător dictaturii militaro-fasciste, a portofoliului, fără vreo perspectivă de a-l redobîndi sau de a obține un altul, înseamnă pentru Pomponescu înfrîngerea. Nespectaculos, dar inexorabil, edificiul interior al personajului se prăbușește. Acest proces îi este dezvăluit cititorului în pagini de o acuitate analitică străpungătoare, unele dintre cele mai consistente din întreaga carte. Zmuls cu brutalitate din pielea sa ministerială, Pomponescu nu mai e Pomponescu, nu mai e nimeni, a devenit un ins fără identitate. Ființa originară și-a înstrăinat-o de mult, cea construită i-a fost expropriată. Obiect pînă de foarte curînd al atenției tuturor, asaltat pretutindeni, inclusiv la domiciliu, de aderenți și solicitanți, „fostul" a rămas aproape complet singur. Chiar adresînd unora invitația specială de a veni la prînz, aceia nu apar. Se scuză la telefon că au fost reținuți în altă parte. Nimeni nu-i mai pomenește numele. Parcă n-ar exista. Nu mai are decît două ființe apropiate, care, din nefericire, nu-l înțeleg, și nu realizează ce s-a petrecut : soția infirmă și mama sîcîitoare. Cînd întîlnește pe stradă vreun cunoscut, acela se preface a nu-l observa. Cîteva rubedenii, venite în vizită, la invitația doamnelor Pomponescu, nebănuind că nu mai poate nimic, îi cer să intervină, în favoarea lor, pe lîngă noul șef al departamentului pe care îl deținuse. Doar unul dintre foștii devotați, acela pe care nu-l miluise cu nici un post, mai vine pe la el, dezinteresat. Dîndu-și tot mai clar seama că este un înfrînt pe toate planurile, confirmat în această supoziție, devenită în curînd certitudine, de o seamă de fapte (între altele neîncredințarea unei comenzi, oferite inițial, de a construi un cinematograf), Pomponescu se schimbă radical. Devine taciturn, nu mai iese din camera lui, nu răspunde la telefon, își neglijează ținuta vestimentară, nu se rade. Amărăciunea se transformă repede în teamă, fostul om de lume se vede redus la condiția de muritor de foame. Cuprins de panică și neîntrevăzînd nici o altă ieșire din impas, Pomponescu începe să... studieze tratate de chimie. Într-o dimineață, e găsit mort prin otrăvire.

Cercul în care unele dintre însușirile definitorii ale ambilor arhitecți, Ioanide și Pomponescu, se revelă, ca în teatru, pe calea oralității, e format din intelectuali, care se întîlnesc,

din cînd în cînd, fie la negustorul de covoare și tablouri Saferian Manigomian, fie în vreun local public. Înăuntrul acestui cerc, așa-zișii „cei trei dioscuri" formează un mic grup. E vorba de Gulimănescu, Dan Bogdan și Sufletel. Portretizați, primii doi în special, cu mijloace în bună parte pur eseistice, ei au comun un soi de arivism de tip țărănesc, toți trei iubind din cale afară bunurile materiale și stînd veșnic la pîndă spre a nu rata nici o posibilitate de a și le spori. Andrei Gulimănescu, mai cu seamă, e prin excelență insul apucător, acaparatorul tipic. Fiu de țărani de la munte, cu neamuri bogate în sat, el și-a făcut o normă a existenței din „veleitatea de a trăi pe picior mare". Calitatea de profesor universitar este pentru el o modalitate, ca oricare alta, de-a agonisi avuție. Își îndeplinește obligațiile profesionale corect, în sensul că își pregătește cursurile cu meticulozitate, le revede mereu, spre a le ține la zi cu progresele disciplinei, dar nu are nici o idee nouă, nu vibrează pentru nimic, creația nu-l ispitește defel. Ține prelegeri cu aceeași conștiinciozitate impersonală cu care își exercită atribuțiile, multiple, de orice altă natură. Văzînd în profesorat doar „împlinirea exactă a unei funcții", Gulimănescu nu lipsește de la nici o ședință de consiliu profesoral, de la nici o recepție, și dacă, totuși, i se întîmplă să nu poată merge la vreuna, e desperat și se scuză, după aceea, invocînd motivele obiective ale absenței. Adoră mai cu seamă recepțiile urmate de bufet. Conducîndu-se după principiul „a nu pierde nimic", personajul are talentul de a ocupa, fără ca faptul să bată la ochi, cele mai diferite „posturi decorative și remunerative", făcînd simultan pe cenzorul de bancă, lectorul de editură, consilierul juridic într-o întreprindere, cumulînd și alte însărcinări, de pe urma cărora adună venituri considerabile, fără altă osteneală decît aceea de-a participa, cînd e convocat, la ședințe. Oriunde e rost de ciupit ceva, cît de puțin, Gulimănescu este de față, prin definiție. „Dacă (...) ar fi aflat — comentează, malițios, moralistul — că prin intervenții se pot obține locuri gratuite la cimitir, ar fi intervenit." Cu toată această împrăștiere, profesorului îi rămîne timp și pentru activitate cerebrală. Casa lui e plină de cărți, și acestea nu rămîn obiecte ornamentale ; posesorul lor le parcurge efectiv, bineînțeles, nu din pasiune gratuită pentru cuprinsul lor, ci „din sentimentul obligației profesionale". Citește cărțile — notează

portretistul — „precum citesc alții gazetele". Munca intelectuală îi procură satisfacții nu prin ea însăși, ci prin roadele ei de ordin palpabil, satisfacția lui veritabilă fiind, cum iarăși precizează scriitorul, „în direcția familiei, a gospodăriei". Îmbrățișînd o carieră intelectuală, Gulimănescu nu s-a lepădat prin aceasta de modul de viață al părinților săi, l-a transportat doar în altă sferă, modelîndu-l corespunzător. Profesorul de drept e un „țăran", un fel de Titu Maiorescu, pedestru. El și-a înjghebat, în capitală, ca orice țăran așezat și strîngător, în sat la el, o gospodărie temeinică. În curtea lui se pot vedea cîteva solide poloboace, sub un șopron, o căruță elegantă, stocuri de bucăți de teracotă, olane orînduite în rafturi, bidoane, grămezi de cherestea, furtunuri de cauciuc, și alte asemenea materiale și ustensile. Nu lipsesc animalele. Cotețe „bine fasonate" adăpostesc „porci obezi și gușați", care grohăie „profund", spre distracția unor iepuri de casă, lăsați să umble de capul lor prin curte. În societate, Gulimănescu e reținut, precaut, onctuos față de cei puternici, iar pentru cei căzuți sau timorați, crainic al veștilor proaste, al zvonurilor sinistre. Din această ultimă pricină, amicii îl evită, cînd se găsesc la strîmtoare.

Un om strîngător, însă mai mult pentru familie (în sens larg) decît pentru el însuși, este și Dan Bogdan, profesor la Facultatea de științe. „Își ocrotea atît de mult familia, fie și colaterală" — consemnează romancierul, care, pentru a-l desena, utilizează, mai mult decît în cazul oricărui alt personaj, procedee din arsenalul literaturii moralistice, recurgînd chiar și la „buletinul grafologic" și la portretul caracterologic de tip german — „încît pentru o pereche de ghete cerea audiență și pierdea cîteva ore". Dar aceasta nu e unica sa trăsătură individualizantă. Amintitul „buletin grafologic" îl arată „laborios, tăcut, obstinat", „posac", „vindicativ", însă „fără izbucniri violente", „moralizator și chiar cicălitor", formalist, cu exces, „econom pînă la avariție", însă „personal dezinteresat", lipsit de mari pasiuni, devotat în schimb familiei, „spirit casnic"; necunoscător de oameni, judecîndu-i după „calități superficiale", „caracter dificil și oscilant, combătut de contradicții", „imaginație redusă"; capabil, pe de altă parte, de efort cerebral; „fire onestă" și „difidentă". Din portretul compus la modul „wissenschaftlich", în stil de scrisoare-raport, se detașează un bărbat trecut de cincizeci de ani, dar părînd mai bătrîn „din

cauza mustății aproape albe", cu mersul, totuși, „dîrz", deși „puțin cam clătinat", cu o statură zveltă, jucător de popice și ping-pong. Niciodată bolnav, „în ciuda feței palide și scobite în obraji", insul se remarcă prin „prudență în toate", fiind mai ales foarte cumpătat la băutură. Fiu de țăran sărac, nu și înapoiat intelectualiceşte, din contră, isteț și instruit, ajungînd prin aceasta notar în sat, profesorul a rămas, cu toată calificarea superioară în specialitate, un rural, un spirit căruia cultura i-a „agravat (...) toate tarele" atavice, „făcîndu-l sastisit, întortocheat, disimulat pînă la agasare". Așa îl vede pe Dan Bogdan portretistul. În numele său propriu, naratorul afirmă despre personaj că era „fricos și oportunist", în pofida unei „dîrzenii aparente". Însă nici un fapt obiectiv nu vine să întărească asemenea aprecieri. Actele, atitudinile personajului, din păcate, foarte puține, revelă un caracter onest și cu un curaj al opiniilor care altora le lipsește. Discutîndu-se, la Manigomian, despre Ioanide, Dan Bogdan este acela — singurul — care nu se sfiește să-l elogieze superlativ, fără echivoc, în prezența lui Pomponescu. Cît este de curajos, sau, dimpotrivă, de „laș și oportunist", politic, din roman nu rezultă, obiectiv, dar asasinarea lui de către o echipă a Mișcării constituie chiagul osaturii epice.

Mai viu între „cei trei dioscuri", caracterizați de romancier, la modul insidios, drept „personaje șterse și lipsite de dramatism, inapte parcă a deveni vreodată eroi de roman", este, de departe, Panait Sufletel. Stilul său de viață este al unui nobil de țară cultivat și care practică un epicureism de marcă horațiană. A duce o existență cît mai plăcută, cît mai comodă, acesta îi este idealul. Preocuparea constantă a lui Sufletel e de a-și consolida pe toate căile și prin orice mijloace, bazele obiective ale confortului, de a-și procura, continuu, delicii. Vocația austerității, atît de proprie lui Dan Bogdan îi este cu desăvîrșire străină, și, implicit, nu are nimic din ursuzenia profesorului de științe exacte. Este, din contră, expansiv, cu intermitente erupții isterice. Dimineața, trezit din somn, rămîne în pat sau se plimbă prin cameră, în cămașa de pînză țărănească groasă de tot, în așteptarea cafelei cu lapte și (multă) frișcă, pe care i-o va aduce Aurora, *cara uxor*. În interval, cărturarul ia de pe măsuța de lîngă pat un volum de poezii grecești sau latinești (specialitatea sa fiind limbile clasice) și începe să citească, scandînd. Deseori se întrerupe o

clipă, spre a exclama, în extaz : „Minunat ! Minunat". Pe această cale, exclamativă, face el parte, frecvent, din voluptățile sale lirice și consoartei, uneori și mamei sale. Soția beneficiază de această favoare cam în fiecare zi. I se întîmplă, anume, să intre, dimineața, cu tava în dormitor, exact în secunda juisării verbale a soțului, și, întrebîndu-l ce e „minunat", acesta răspunde, sugrumat de emoție : „Virgiliu !" și, după ce repetă invariabilul calificativ, începe să declame : „O fortunatos nimium, sua si bona novint / Agricolas !" ; „Felix qui potuit rerum cognoscere causas." ; „Fortunatus est ille qui deos novit agrestes." Și tot așa, îndelung, un întreg recital. Plăcerea irepresibilă a lui Sufletel e aceea de a lenevi. Nu lucrează niciodată mai mult de două ore într-o zi. Scutit fiind de obligații de servici precise, învățatul pregătește acasă, în tihnă, fără nici o grabă, culegeri de documente, corpusuri de inscripții antice, verificînd meticulos, pedant, fiecare vocabulă, în care scop și-a încărcat masa de lucru cu tot soiul de tomuri savante, procurate anevoie și nu fără cheltuieli, natural, nu din buzunarul său. În mijlocul cărților tronează o farfurie cu prăjituri, iar într-un dulăpior, practicat chiar în raftul cu cărți, se găsește o sticlă de lichior, din care Sufletel își toarnă, la sfîrșitul orei de muncă, într-un păhărel de cristal. Aceasta se întîmplă dimineața, după micul dejun. Punctul următor al programului cotidian implică spălarea și îmbrăcarea în haine de oraș. Savantul pleacă înarmat, decorativ, cu un baston (naratorul zice : „caduceu"), nu înainte de a depune, întocmai ca Pomponescu, un sărut pe obrazul iubitei jumătăți. Unde se duce ? Umblă peste tot, ca eroii lui Caragiale, fără un scop bine definit. Scopul e acela de a se informa, de a ști, Sufletel semănînd prin această impacientă de-a afla totul cu Dom' Popescu din *Cartea nunții*. După ce, mai întîi, trece pe la toți amicii care dețin posturi în instituții, personajul se abate pe la Capșa, poposește și în alte restaurante, intră chiar prin bodegi, scrutează orice local în care crede că ar putea să dea de vreun cunoscut. Acasă îl așteaptă un prînz suculent, darul zilnic al nevestei, eminentă bucătăreasă, la sfîrșitul căruia eroul nostru își acordă un ceas de binemeritată odihnă. O oră de lucru, după aceea, în bibliotecă, e urmată fie de o nouă ieșire în oraș, fie de o recreație laborioasă în grădină. Intelectualul stropește și plivește florile, curățâ cu foarfeca trandafirii, face, într-un cuvînt, pe „agricultorul". Seara se delectează cu muzică bună,

clasică, procuratoare, în virtutea prestigiului oficializat, de emoții tot atît de „convulsive" ca acelea stîrnite de *Georgicon*, rezumate, se înțelege, prin același cuvînt, pronunțat în șoaptă, cu ochii închiși : „Minunat ! Minunat !" Un spirit dedat cu atîta efuziune leneviei rafinate, tabieturilor, hedonismului gastronomic nu excelează, obișnuit, prin curaj, nu adoptă atitudini riscante. Ar fi de mirare ca tocmai Sufletel să facă excepție, dezmințindu-și numele. Într-adevăr, Sufletel, departe de a fi un suflet temerar, e fricos ca un iepure, în stare (chiar și neprovocat) de toate capitulările. Sub teroarea fricii, latinistul reacționează la evenimente atît de grotesc, întrecîndu-l pe Conu Leonida, încît, așa „șters și fără dramatism", cum îl vrea (sau se preface a-l vrea) romancierul, devine un personaj memorabil. Speriat de Mișcare, tremurînd tot timpul de teama de a nu indispune pe șefii ei, și, totodată, neîndrăznind să schițeze public vreun gest de simpatie, el încearcă să împace și capra și varza, vizitînd, în secret pe un fruntaș al organizației, declamîndu-și bombastic, față de amicii de încredere, cînd e sigur că nu este auzit de nimeni altcineva, oroarea (ușor admirativă) față de „bestiile apocaliptice". După asasinarea lui Dan Bogdan, aproape înnebunește de spaimă. Nu mai iese după-amiaza în oraș, spre a nu întîrzia, cine știe cum, pînă seara, doarme pe la rude, se ferește de cunoscuți, iar dacă întîlnește pe vreunul, întîmplător, o ia, cînd se desparte de el, în altă direcție decît cea normală, pentru ca respectivii să nu poată deduce în ce cartier locuiește. Întrebat de Gulimănescu, de-a dreptul, unde stă, Sufletel explodează : „Ce, (...) mai avem acum case ? Ne ascundem în grote, ca troglodiții, în catacombe. Vin bestiile apocaliptice !" De oricine nu e agreat de Mișcare, caută, pe stradă, să se debaraseze rapid, nu fără a se scuza, ilariant : „Ne omoară Mafia, n-avem ce face, executăm ordinele, de unde nu, pac-pac". Cu timpul, liniștindu-se puțin, revine la domiciliu, dar ține poarta curții încuiată, așază, legat, dulăul îndărătul ei, plătește sergentul de stradă, ca să-l păzească în schip special, și dacă sînt semne că vine cineva la el, se ascunde în pod. Întîlnind în oraș pe unul căzut (așa are impresia) în dizgrație, îi întoarce spatele și pornește în direcție opusă, precipitat. Într-o seară, se pomenește cu un necunoscut, care îi cere găzduire, în virtutea promisiunii făcute cîndva unui fruntaș al Mișcării. A doua zi, aflînd că adăpostise pe însuși Gavrilcea, șeful temutei organizații, eruditului i se face

părul măciucă, la propriu, și, în cursul nopții ce urmează, albește complet. O frică paralizantă pune stăpînire pe el în zilele dintre procesul celor acuzați de asasinarea lui Dan Bogdan și executarea sentinței. Unul dintre condamnați fiind tocmai acel personaj din Mișcare (Hangerliu) cu care întreținea raporturi, l-ar dori lichidat fără întîrziere, pentru a fi sigur că n-are cine să divulge că îl găzduise pe Gavrilcea. Cînd află că respectivul, și camarazii lui, au fost împușcați, răsuflă ușurat, „cu inocență" : „În fine !" În timpul cutremurului din 1940, se vîră, ca un șoarece, sub pian.

Un rural cu calificare academică este și Ermil Conțescu, geograful, avînd unele trăsături de caracter asemănătoare cu ale „celor trei dioscuri", deosebindu-se însă de aceștia prin altele. Inteligență medie, spirit ordonat, ca Gulimănescu, și avînd, asemenea lui, o mulțime de rude bine situate, însă nu numai departe, la munte, ci și în capitală, meticulos pînă la absurd, precum Sufletel, neputînd redacta o singură frază înainte de a se fi convins că a epuizat informația, tenace, încăpățînat, rectiliniu, ca Dan Bogdan, el se distinge printr-o forță a voinței ieșită din normal, printr-un devotament pentru profesie, și pentru disciplina pe care aceasta se întemeiază, dus pînă la martiriu. Fiind nu numai un fanatic de conștiincios profesor, dar și un cercetător înverșunat, devorat de curiozități, Conțescu, spre a face față obligațiilor asumate, își reglementează existența (zice portretistul) „barbar". Explorînd o zonă oarecare, o studiază cu patimă sub toate aspectele, de la cel geofizic pînă la cel etnografic și antropologic, căutînd (ca, *mutatis mutandis*, H. Sanielevici) să stabilească relații între cele mai disparate realități, părîndu-i-se, bunăoară, a fi descoperit corespondențe între fizica solului, conformația facială a oamenilor și tematica folclorului local, dar interzicîndu-și cu strășnicie orice „hazard intelectual", considerîndu-și propriile teorii și cunoștințe cu „difidență", cu un spirit critic neîndurător. În tot ce întreprinde pune un entuziasm juvenil, o pasiune ingenuă, în care se poate ușor identifica — notează scriitorul — „uimirea unui om din prima generație de cercetători ai naturii, pentru care știința e o religie, și universul — un continuu miracol". Pentru întocmirea unui manual, și-a procurat un ierbar colosal, în mai multe volume ; unei lucrări de mai mari proporții este decis să-i consacre aproape două decenii de cercetări pe teren. Bolnav de moarte, mai tot timpul,

dînd în repetate rînduri semne evidente că este în mod ineluctabil pe ducă, astfel încît familia începe, discret, preparativele pentru înmormîntare, profesorul își revine, de fiecare dată, ca prin miracol, și, necăjit că fusese constrîns a pierde timp, se apucă să redistribuie materia orelor de curs și seminar și să-și pună la punct prelegerile, redactate, spre a fi citite studenților de către asistent. Ba, odată, merge chiar să țină conferințe la Vălenii de Munte. Nici prin gînd nu-i trece să recomande sau să accepte numirea la catedră a unui suplinitor. E absolut sigur că se va însănătoși pe deplin, că își va putea relua integral activitățile, și, cum are în plan o vastă monografie geobioantropologică a unei regiuni de munte, cheamă pe Ioanide, spre a-i cere să construiască acolo, sus, „o casă durabilă", în care să se instaleze cu toată aparatura muncii științifice, cu familia, cu studenții și colaboratorii. Pentru realizarea proiectatei lucrări are nevoie, potrivit unui calcul provizoriu, de circa zece-cincisprezece ani. Nu ! se corectează, mai tîrziu, în temeiul unei estimări mai precise, explorațiile au să dureze șaptesprezece ani. În înțelegerea acestui benedictin al științei, catedra, disciplina, sînt un fel de proprietate, un domeniu care îi aparține, lumea universitară a devenit pentru el „un sat cu rubedenii". Conțeștii nu împînzesc, dealtfel, doar universitatea, ci și ministere, instituții. Tribul își are reprezentanți în toate partidele, mari și mici, și aceștia se combat reciproc, se amenință, în public, de ochii lumii. Ocult, se sprijină unii pe alții, sistematic. Orice schimbări politice ar surveni (fără sfărîmarea bazei sociale), în aparatul puterii se găsește în permanență un Conțescu sau un cumnat, un ginere al vreunui Conțescu. Sub aripa lui ocrotitoare, toți ceilalți Conțești își văd nestingheriți de feluritele lor treburi. În raporturile cu studenții, geograful practică un paternalism patriarhal : „se purta duios cu ei, înglobîndu-i moralmente în marea lui familie, îi cita cu onoruri („fostul și iubitul meu elev Cutare, actualmente profesor la..."), se preocupa de starea lor materială, le procura posturi și nu refuza de a le găsi nevastă și de a-i cununa !" Pentru a obține o catedră, o conferință, solicitantul trebuie să devină mai întîi, sub un titlu oarecare, membru al „marii familii" Conțescu. E ceea ce își pune în gînd, văzînd că altfel nu-i chip să pătrundă în masoneria universitarilor, bibliograful Gonzalv Ionescu.

Nici unul dintre personajele înfățișate pînă acum (spre a nu spune : nici un personaj al romanului), nici măcar Ioanide însuși, nu posedă trăsături individualizatoare atît de frapante (la modul grotesc), atît de indimenticabile (prin efectul ilar), ca Gonzalv Ionescu. O singură trăsătură, la drept vorbind, dar cu atît de complexe și imprevizibile derivații încît personajul dobîndește o expresivitate extraordinară. Gonzalv Ionescu este Titi Tulea în ipostază de erudit : imbecilul monumental. Insul e un maniac al informației, al bibliografiei. Crede, cu o încăpățînare nebună, că totul, în știință, este documentarea exhaustivă, menționarea, indiferent de valoare, a întregii „literaturi" a unei probleme, pînă la notele cele mai pricăjite. De fapt, el asta și numește „știință" : înregistrarea completă și referința exactă. Incontestabil „științifică", în înțelegerea lui — menționează naratorul — este acea lucrare în care se poate găsi o „contabilitate la zi despre tot ce a apărut în materia respectivă, transcrisă după regulile aparatului critic". Cum asemenea apariții nu prea are ocazia, nici, mai ales, interesul, să consemneze, Gonzalvul își făurește propria „operă" aproape numai din recenziile prin care, făcînd din țînțar armăsar, măcelărește scrierile ce nu îndeplinesc unica, după el, condiție a validității. Poate să fie o carte oricît de interesantă, de originală, plină de idei noi : o consideră simplu rebut, dacă bibliografia anexată are o cît de neînsemnată lacună sau dacă un amănunt oarecare, menționat în cuprinsul ei, anul apariției unei broșuri, bunăoară, nu-i întru totul exact. Asumîndu-și, în marginile specialității sale, rolul de acuzator public permanent, Gonzalv Ionescu nu face nimic altceva, în plan științific, decît să semnaleze inadvertențe și omisiuni, declarînd perimate aproape toate lucrările ce apar. Dar, ironie a sorții, i se întîmplă chiar și lui însuși să nu citeze vreun articol. Atunci intră în panică. Adună, de prin librării, în grabă, toate exemplarele imprimatului în suferință, le atașează un *erratum* și, astfel doftoricite, le repune în circulație, nu fără a se face luntre și punte pentru a introduce în vreo gazetă un articol explicativ, pe care îl decupează apoi, spre a-l păstra, în cît mai multe exemplare, în dosarul personal. Denunțător inclement al punctelor slabe (sau doar considerate astfel) din lucrările altora, personajul se dă de ceasul morții dacă e criticată vreo scriere de-a lui. „Imediat — relatează portretistul — tipărea un răspuns cu motivări, adesea cu violențe, și, înarmat cu el,

vizita pe specialişti, căutînd a-i informa şi oral asupra cazului". Pentru ce toate acestea ? Marea ambiţie a lui Gonzalv Ionescu, idealul vieţii sale, e de-a avea catedră universitară. „Catedra" a devenit pentru el obiectul unui cult mistic. O socoteşte, nu încape nici o îndoială, culminaţia supremă, punctul terminus al autorealizării umane. Pentru obţinerea unei catedre, bibliograful nu găseşte că ar fi contraindicat sau reprobabil nici un demers, nici un procedeu. Pentru „catedră" se cade a face sforţări oricît de epuizante, sacrificii (de orice natură) oricît de ruinătoare, ticăloşii oricît de monstruoase. Merită, spre a dobîndi catedră, să te expui şi celui mai ireparabil ridicul. Personajul îşi dă în vileag această credinţă neîncetat, prin toate actele sale. În impacienţa lui de-a dreptul paranoidă de a intra în corpul didactic universitar, arivistul nu se dă în lături de la nimic, nu se abţine de la nici o agresiune, nu se scuteşte de nici o umilinţă. Oriunde se nimereşte să se afle împreună cîţiva universitari, Gonzalv apare şi el, ca din pămînt, cu o geantă masivă subsuoară, în care îşi poartă, ca negustorii ambulanţi marfa, „publicaţiile" şi dările de seamă asupra lor, redactate tot de el, precum şi memoriile de lucrări, din care nu lipseşte lista recenziilor despre, adică a recenziilor la recenzii. Cînd îi apare un articol, şi aceasta se petrece de cel puţin două ori în fiecare an, „ştiinţificul" îl trimite numaidecît, în extras, profesorilor de la toate facultăţile. Subiectele pe care le tratează sînt astfel alese încît să-i legitimeze eventuala pretenţie la orice catedră de la care se predă vreo disciplină înrudită cu specialitatea lui, geografia. Aceasta e tactica sa benignă de luptă. Cînd e posibil, o combină cu felurite alte tehnici, mai direct ofensive. Vizitează, de pildă, în preajma pensionării unui profesor, pe colegii acestuia, spre a le împărţi extrase şi memorii de lucrări şi a-i preveni asupra nulităţii sub raport ştiinţific a tuturor celor pe care îi bănuieşte în stare să-l concureze, cînd catedra în cauză va fi fost declarată vacantă. Urmăreşte (zice-se) în presă, zilnic, anunţurile mortuare, spre a vedea dacă n-a decedat vreun profesor universitar şi ţine evidenţa stării sănătăţii tuturor, interesîndu-se, la telefon, din pură curtoazie, pasă-mi-te, dacă nu sînt „indispuşi" (cum pretinde a fi auzit) şi urîndu-le, dacă e cazul, „grabnică însănătoşire". Nefăcîndu-şi, cînd e vorba de a-şi procura o cît de vagă şansă de parvenire universitară, nici un scrupul, practică, senin, delaţiunea, deconspiră, aluziv, întîmplări penibile

din viața de familie a cîte unui competitor și ar fi în stare, reflectează romancierul, asumîndu-și deschis atribuții de moralist, „să furnizeze date la darea în judecată a unui profesor, spre a-i lua catedra". În veșnică goană după himera catedrei, trăind exclusiv în acest scop, neinteresîndu-l absolut nimic altceva, acest „doritor nebun", cum ar zice Bolintineanu, ia act de cele mai tragice evenimente cu o nepăsare flegmatică, nu fără a încerca să se folosească de ele, dacă are cît de cît de ce să se agațe, pentru a executa încă un salt în direcția ideii sale fixe. A doua zi după omorîrea lui Dan Bogdan, Gonzalv înaintează forurilor în drept propunerea de a se desființa catedra de optică și acustică, deținută de către răposat, obiectul ei constituind un sector al fizicii generale, și să se întemeieze în schimb o catedră „plină" de geografie și fizică. La ceremonia înhumării, împărtășește fiecăruia din cei prezenți, separat, acest proiect bizar. În ziua căderii Parisului, insul dă buzna gîfîind, în biroul lui Gaittany, plin de lume : „Ai auzit ?". „Da, domnule !", i se răspunde, a căzut Parisul !" Vizitatorului, însă, „problema franceză" îi este perfect indiferentă. „Nu asta, frate", — se explică el, plictisit — „s-a hotărît să fie pensionați din oficiu, cu toate drepturile, indiferent de vîrstă, profesorii cu treizeci de ani de activitate la stat. " După dictatul de la Viena, imediat, Gonzalv Ionescu lansează ideea ca profesorii originari din Transilvania să se transfere, din considerente patriotice, în regiunea înstrăinată. Cînd Gaittany îi spune că e foarte probabil ca România să fie ocupată de nemți, el îi dă această replică uluitoare : „Lasă, domnule, că așa ne trebuie, prea ne-am făcut de cap ! Numai nemții au să ne arate cum se organizează o universitate." Caracterul personajului se dezvăluie însă mai ales în comportamentul său față de Conțescu. Elev al vîrstnicului geograf, Gonzalv se crede îndreptățit, mai mult decît oricine, a-i moșteni catedra. Pentru aceasta, însă, e necesar ca profesorul fie să moară, fie să se pensioneze. Din nefericire pentru impacientul aspirant, nu se întîmplă nici una, nici alta. Cum spune cineva, în glumă, Conțescu „își bate joc" de Gonzalv. Procedează aidoma unor păsări și insecte care „se prefac moarte, ca să dezguste pe agresor și să-l facă să se depărteze". De aici, anxietatea postulantului. Tot așteptînd să-l vadă pe Conțescu pe catafalc, bibliograful ajunge să arate el însuși atît de rău încît pare mai bolnav decît prezumtivul muribund. Ca posedat, el aleargă de la

unii la alții, trage cu urechea, își dă cu presupusul, urmărește evoluția bolii fostului magistru fără întrerupere, cu infrigurare grozavă, fie luînd informații de la alții, fie ducîndu-se la Conțescu acasă, personal. Desperarea îl face să penduleze, în raport cu Ermil Conțescu, între atitudinile cele mai diametral opuse. Încearcă ba să-i intre în grații, ba să-l doboare. La un moment dat, crezînd că profesorul va fi scos la pensie, indiferent dacă o dorește sau nu, pregătește „un atac general" asupra operei sale, căreia îi va dezvălui, își zice, „erorile, plagiatele, lacunele și, mai ales, carența bibliografiei". Departe însă de a fi pensionat, lui Conțescu i se oferă Rectoratul. Împlinind șaizeci de ani, se pune la cale editarea unui volum omagial. Gonzalv Ionescu acceptă invitația de a colabora și el, dînd însă un articol în care, subtextual, polemizează cu sărbătoritul. În ceasul al unsprezecelea, dîndu-și seama că forțele sînt cu totul inegale, „Conțescu" fiind nu o simplă persoană particulară, oricît de puternică, ci, prin vasta rețea de rude, o forță colectivă, în parte ocultă, se decide să capituleze în fața imbatabilului profesor, oferindu-i-se drept... ginere.

Sinistru, „subcanin" (vorba lui Ioanide), personajul nu e lipsit, totuși, în felul său, de umanitate, și aceasta se revelă tocmai în latura burlescă a conduitei sale. Subdezovltat intelectual, mirîndu-se sincer că un individ atît de... „mediocru" ca Ioanide poate să ocupe un post în învățămîntul superior, Gonzalvul e atît de nedibaci, de fără imaginație și fără tact, atît de călcător în străchini, atît de ghinionist, încît abjecția lui devine pînă la urmă înduioșătoare. Naiv în aceeași măsură în care este mărginit, lăsîndu-se, cu inocență, manipulat de acei pe care își face iluzia că poate să-i manevreze (ca atunci cînd acceptă misiunea de-a încunoștiința pe doamna Ioanide că soțul ei o înșeală), ipochimenul, nimerindu-se să aibă de a face cu un spirit tot inocent, deși de calitate ceva mai înaltă (nu altcineva decît Ermil Conțescu), devine eroul unui episod de pomină, analog, în pofida tuturor diferențelor, cu acela al aventurii conjugale a lui Titi. Povestea începe la banchetul organizat în cinstea profesorului sexagenar. Unul dintre participanți, pe care nu-l cheamă Conțescu, dar ține în căsătorie o persoană din neamul Conțeștilor, se ridică și dă citire unei moțiuni prin care se solicită menținerea la catedră a sărbătoritului pînă la sfîrșitul vieții. Sorbind, tocmai atunci, dintr-un

pahar, lui Gonzalv îi iese pe nas vinul cu sifon. Dar la același banchet, nefericitul vînător de catedre află că profesorul vrea să-și mărite o nepoată. Luînd-o el, accesul în învățămîntul superior i-ar fi asigurat. Partea delicată e că nu-i deloc liber. E căsătorit a treia oară și de la fiecare soție are cîte un copil. Dorința de-a obține catedră primînd însă față de orice alte interese și sentimente, păgubosul arivist se dă peste cap spre a-și convinge actuala consoartă să accepte, din înalte considerente, pentru viitorul copiilor și din devotament pentru știință, divorțul. Și reușește. Lucrurile se complică prin aceea că nepoata profesorului e cerută de încă cineva, nu cu prea mare insistență. Nu face nimic, tranșează chestiunea Conțescu. Are și o cumnată nubilă, cam trecută, nu-i vorbă, dar peste asta se poate... trece. Și, într-adevăr, Gonzalv nu se formalizează. Întocmai ca „tînărul Popescu", țăranul din mica schiță *Tragedii țărănești (Gl...*, I, 624-626), care ia pe Ioana pentru Joiana, mai puțin tînărului Ionescu (eruditul nostru) îi este indiferent cu cine se însoară : cu nepoata sau cu cumnata ; totul e zestrea ! Catedra. Conțescu nu judecă altfel. Cerîndu-i-se de către prezumtivul ginere să desemneze dintre cele două candidate la măritiș pe aceea cu care urmează să-l fericească pe el, profesorul răspunde, cu o bună credință perfectă, fără umbră de ironie : „Asta este o chestiune secundară (...). Totul e să obții divorțul..." Dacă matrimoniul nu se realizează, aceasta e din pricină că evenimentele iau o întorsătură nebănuită. Scriitorul duce intriga la deznodămînt printr-o „lovitură de teatru", care și încheie romanul. „A murit, a murit !" strigă Sufletel, năvălind în biroul „populat", ca de obicei, al lui Gaittany. „Nu mai spune !" se întristează, automat, Gaittany. „Bietul Conțescu ! Dealtfel era de așteptat". La care, Sufletel începe să țipe din nou, convulsiv : „Nu Conțescu, nu Conțescu ! (...) A murit Gonzalv Ionescu. Atac de cord." Gonzalv Ionescu e un personaj de comedie bufă, de o sinistritate tragică.

O mare figură comică, fără (deocamdată cel puțin) nici un tragism subiacent, este Bonifaciu Hagienuș, orientalistul. Firea personajului, trădată numaidecît de chipul său de Silen și de clipirea șireată a ochilor, e a unui juisor bonom și maliții os, cinic și laș, a unui oriental volubil, inconstant, versatil, în fine a unui „epicureu", cum îl etichetează însuși romancierul, care adaugă : „nu lipsit de finețe". Ce conferă structurii sale psihice nota proprie, percutantă, de un pitoresc savuros, e disparita-

tea componentelor. Personajul e un amestec (tipic oriental) de rafinament și instinctualitate, lubricitate refulată și sentimentalism debordant, cinism, lipsă de scrupule și teamă naivă de păcat, lăcomie și generozitate, candoare și viclenie, intelectualitate fină și bigotism rudimentar. Cărturar de prima clasă, cu un orizont cultural cum nu au mulți alții, cunoscut și stimat în lumea savantă de peste hotare, Hagienuș duce o existență de filistin mediocru, automatizat, și este superstițios ca un mahalagiu analfabet. Tot ce-și dorește e să trăiască bine, în tihnă și belșug, cum și trăiește, dealtfel, chiar dacă, intermitent, monotonia vieții fără probleme e întreruptă, dar nu pentru mult timp, de mici seisme familiale. Se întîmplă anume ca, din timp în timp, fiii orientalistului, foarte hrăpăreți, să-i alunge din casă „guvernanta", ba să-i închidă ușa și lui însuși, spre a-l constrînge, astfel, să le dea bani. Convenindu-i să se dea în spectacol, Hagienuș spune la toată lumea că „l-au dat copiii afară", dobîndindu-și prin aceasta, porecla de Regele Lear. Emul, parțial, al lui Suflețel, în specialitate, și cel puțin tot așa de învățat, orientalistul e și la fel de leneș, dacă nu și mai ; în tot cazul, este mai steril. Enciclopedie ambulantă, știind în sfera lui tot ce se poate ști, fiind în stare să descifreze cele mai impenetrabile inscripții, el nu scrie un rînd ; chiar dacă își propune să redacteze ceva, nu trece de titlu. Infinit mai mult decît să hrănească mințile altora cu fărîmituri din vastele sale cunoștințe îi place să se înfrupte, el, substanțial, din bunurile pămîntești. Gurmand și iubitor de vin bun, degustător de delicatese, tabietliu, Hagienuș exultă copilărește cînd i se oferă, la masă, alimentele preferate, cască gura, extaziat, la vederea unei sticle de șampanie, iar după ce gustă din lichidul spumant, scoate limba, spre a-și exterioriza astfel senzația de plăcere. La o întrunire amicală, amintindu-și de niște portocale de Malaga, cu miezul roșu ca sîngele, fălcile îi tremură, în timp ce le evocă, de voluptate. Un voluptos e, de fapt, personajul în toate, asemănător și în aceasta cu Suflețel, deosebit doar prin faptul că e mai puțin cumpătat, fără a fi un nesățios, și, în genere, mult mai puțin pedant în organizarea deliciilor. O plăcere de alt ordin decît cel sensorial, pe care Hagienuș și-o oferă între altele, cînd e în măsură s-o facă, este bîrfa. Fără a fi „gură spartă", „limbă afurisită", orientalistul practică bucuros delațiunea veselă ; venind, într-un cerc, vorba de Ioanide, el divulgă, cu obișnuitul tremur de plăcere al făl-

cilor, că tocmai l-a surprins în tandrețe cu o ființă „brună, cu ochii de migdală". Dar contrastele firii sale se revelă mai cu seamă în intimitate, în viața de familie, în comportamente, gusturi și atitudini ce nu-l angajează nici ca om de știință, nici ca om de lume, ci numai ca om, pur și simplu, nițel sucit. Hagienuș consultă în latinește studii despre poezia orfică și pîndește prin gaura cheii ; interpretează texte clasice și orientale criptice, compune versuri latinești, și cere să i se citească în cafea, așteptînd cu gura căscată (de emoție) rezultatul ; acordă consultații, în tot felul de probleme de orientalistică, erudiților, și se închină, se jură, țărănește : „așa să-mi ajute Dumnezeu". Ține la propriii copii „ca la ochii din cap" și promite fiecăruia, între patru ochi, fiind sincer în respectivul moment, partea cea mai consistentă de moștenire, dar cînd vinde ceva, o face pe ascuns, spre a nu fi obligat să le dea, conform promisiunii, chiar jumătate din suma obținută. Oferă amicilor vin negru, vîrtos, din via proprie, dar cînd le datorează bani, ca lui Ioanide, pentru un proiect, se jură mereu că nu are, imploră, la infinit, păsuiri. Bibliofil pasionat, orientalistul posedă imprimate de mare valoare științifică, lexicoane, enciclopedii, infolii, ediții rare, dar studiază sîrguincios (dovadă : semnele introduse între file) un opuscul intitulat *Ad excitandam venerem*. Lui Ioanide, pe care îl invită, într-o zi, la el, ca să-i comande un cavou pentru osemintele soției defuncte, îi vorbește despre răposată patetic, aproape plîngînd („Am pierdut tot ce aveam mai scump pe lume !"), îi mărturisește că crede în Dumnezeu, elogiază Biblia, spune că „toți marii oameni au fost religioși", pentru ca după aceea să-i arate un album cu „reproduceri de desene japoneze înfățișînd teribile scene sexuale". În timp ce studiază, în cimitirul Bellu, locul în care urmează să se înalțe mausoleul, arhitectul se pomenește cu Hagienuș care, tratîndu-l cu vin, îi destăinuie cum, înainte de căsătorie, iubind o fată, o întîlnea și se săruta cu ea tocmai pe mormîntul lîngă care avea să depoziteze rămășițele nevestei. Cînd vrea, savantul știe să fie pișicher. Cerîndu-i-se de către Pomponescu, în ale cărui mîini i se află, momentan, soarta, să-l atace pe Ioanide, într-o revistă, Hagienuș se execută, dar aranjează ca articolul să apară doar în cîteva dintre exemplarele numărului cu pricina al acelei publicații, exemplare pe care le reține el, afară de unul, trimis ministrului. Dar fapta lui colosală, care îl exprimă plenar, e vînzarea mausoleului.

Mereu nesătui de bani, copiii învățatului îi pregătesc acestuia, într-o zi, un prînz copios, urmat de șampanie, după care, gudurîndu-se în juru-i, îi cer, nici mai mult, nici mai puțin, decît să vîndă cavoul și să împartă banii cu ei, pe din două. Bătrînul se arată, și chiar este, stupefiat. „E o crimă ce-mi cereți voi, zău așa — zice —, gîndiți-vă și voi la Dumnezeu ! Sufletul mortului fără groapă n-are liniște." Și le dezvăluie că toate popoarele vechi „aveau credința asta". Numaidecît se interesează, însă, așa, ca să știe, fără nici un interes practic, „cît dă" virtualul cumpărător. În mintea lui, mult mai ageră decît a copiilor, în ciuda vîrstei, a și încolțit ideea de a vinde cavoul altcuiva, mai scump. Reușindu-i planul, Hagienuș încasează banii și tace chitic, pînă cînd copiii îi află secretul. Banii nu li-i dă însă nici atunci, imediat, ci își duce odraslele, o vreme, pe care o întinde cît poate mai mult, cu vorba, într-un chip ce amintește puțin de tactica tergiversărilor, practicată de Costache Giurgiuveanu. Împăcîndu-și, în cele din urmă, fiii, orientalistul găsește mijlocul de a-și liniști și conștiința, mușcată de căință. În fiecare seară, înainte de a se culca, își îndreaptă, cu evlavie, privirile, spre locul unde se găsește sicriul cu plumb, reintrodus în bibliotecă, și, închinîndu-se, zmerit, se roagă defunctei : „Iartă-mă !" Pe stradă, întinde cîțiva lei fiecărui cerșetor întîlnit. Grație acestor acte de pioșenie și filantropie, Hagienuș începe în curînd să-și simtă sufletul atît de ușurat, încît doarme, nopțile, „ca un prunc".

O magistrală creație este Dinu Gaittany, personajul cu funcție de, am putea spune, dispecer, sau, dacă preferăm analogia mitologică : un fel de Hermes, cu toate că fără caduceu (un „caduceu" posedă, în schimb, Sufletel), în sfîrșit, omul perfect informat și, în virtutea acestui fapt, mediatorul universal. Prin rolul pe care îl deține în aparatul epic, el e omologul lui Stănică Rațiu ; structura sa, întregul mod de a fi diferă, însă, radical de ale vorbărețului avocat. De altă condiție socială decît universitarii în al căror cerc se mișcă, înrudit cu familii istorice, Gaittany nu exercită, ca ei, o profesie, nu activează (măcar ipotetic) pe tărîmul unei specialități ; trăiește din exploatarea unei moșioare „cu conac" și din „salarul de director *sine cura* la o regie comercială de stat", nu fără a-și procura, pe felurite căi, în marginile perfectei legalități, dar evitînd, totuși, publicitatea, și cîștiguri suplimentare. Căutător de posturi cît mai neutrale, dar generos retribuite și avînd un cît

mai spectaculos aparat, el obține, pînă la urmă, direcția unui muzeu ; a unui muzeu dotat nu numai cu exponate, dar și cu o superbă limuzină. E tot ce-și putea dori. Ducînd și el un trai tipic burghez, fiind obișnuit să se hrănească substanțial (ponderat însă), să doarmă îndeajuns, să umble bine îmbrăcat, Gaittany ține cu tot dinadinsul să-și satisfacă și „instinctul de a porunci", apetitul de a prezida, de-a acorda audiențe, vanitatea de-a apăsa pe sonerie. Vrea să poată sosi și pleca după bunul plac, fără obligația de a fi prezent la ore fixe. Înțelege să aibă servitori, asupra cărora să-și descarce, la nevoie, nervii, cu violență. Mai mult ca orice adoră însă vehicolul. Avînd față de mers oroarea orientalului, el acceptă să facă, în compania cuiva, pe stradă, doar cîțiva pași, pînă se ivește o trăsură. „Acolo sus, răsturnat pe perne, Gaittany lua o poziție sigură de sine, ironic distantă față de pietoni, chiar disprețuitoare." Micile ciocoisme ale ipochimenului sînt atît de stilizate încît el nu seamănă defel cu Dinu Păturică sau cu Tănase Scatiu. Un Gaittany, personaj din aristocrație, fie aceasta chiar de origine fanariotă, nu poate fi un arivist. Mijloacele de care uzează, indiferent în ce scop, unul ca el, sînt, prin forța lucrurilor, altele decît ale celor ce se ridică, de jos, prin sforțări penibile. Dinu Gaittany este, tipologic, mondenul perfect, în variantă levantină. În cele mai multe dintre situațiile în care ne este arătat, personajul sau vorbește la telefon sau operează ceva într-un nelipsit carnețel. Singur, față în față doar cu propria conștiință, e de neimaginat. Într-o asemenea postură, ar înceta să mai fie el însuși. Mereu itinerant, în afară de orele, vreo două pe zi, în care, din biroul său, mediază diverse combinații (telefonic sau *en tête-à-tête)* sau colectează vești, Gaittany își desfășoară activitatea mondenă după un program riguros. Ținînd, în carnețel, evidența vizitelor efectuate și a celor pe care urmează a le efectua, cu strictețe, pe unele înscriindu-le pe listă, pe celelalte bifîndu-le, el traversează în cursul unei zile cele mai deosebite medii, complet izolate unele de altele. Nicăiri nu stă mai mult de o jumătate de oră. Timpul reglementar consumîndu-se, Mercur își consultă agenda, face în ea semne de rigoare și, salutînd ceremonios, iese, spre a se deplasa altundeva, „purificat complet de ceea ce observase cu puțin înainte, nefăcînd nici o aluzie la circulația sa, părînd a nu avea altă intimitate decît a oamenilor pe care îi vizita în prezent". Neînregimentat politic, insul recoltează beneficii din

partea tuturor formațiunilor. Principala sa însușire e, deși nu în chip manifest, abilitatea. Gaittany acționează permanent în toate direcțiile, fără a se expune, reușind să se păstreze tot timpul acoperit (scriitorul a pus în el ceva din I. Ghica). Ori încotro ar fi aruncat caruselul politic, zmuls din axă de vijelia timpului istoric în delir, Gaittany cade tot în picioare. Cum izbutește, în timp ce totul e dat peste cap, să-și țină echilibrul un ins „lipsit de orice imaginație", „foarte sugestionabil", fără personalitate, cu alte cuvinte, mediocru ? Nu e greu a răspunde. Izbutește în virtutea tocmai a mediocrității. Există, va scrie Călinescu, într-un eseu, „o artă a mediocrității", căci „mediocritatea este și ea o vocație" *(Scr. str.*, 601-602). Gaittany are dibăcia cameleonului, pe care știe să și-o valorifice fără a scandaliza. Personajul se adaptează împrejurărilor la modul nestridențt, cu desăvîrșită naturalețe, adoptă o atitudine sau alta, își schimbă opiniile, radical, cu aceeași seninătate cu care trece dintr-un anumit cerc de cunoscuți în cu totul altul, însușindu-și automat stilul acestuia. Întreaga tactică a lui Gaittany consistă în abținerea sistematică de a se angaja. Prezent la toate reuniunile, personajul vorbește puțin și apelează frecvent la formule stereotipe. Locul comun e pentru el paravanul după care își asigură invulnerabilitatea. Ori de cîte ori își face apariția undeva, rostește aproape aceleași cuvinte. Total lipsit de ambiția de a spune ceva original și a reacționa imprevizibil, funcționează ca un automat în care ai introdus o monedă. Lui Ioanide îi repetă la infinit că e „un mare bărbat", că tot ce face el este „eminent". Salută, invariabil, cu „Să trăiești". În fine, e, sub toate aspectele, omul convenției. Calm în permanență (cînd e în societate), veșnic egal cu sine însuși, nu contrazice pe nimeni, niciodată, sau, în orice caz, nu în termeni categorici. „Eu cred — zice Dan Bogdan — că Ioanide lucrează, are planuri. Îl socotesc, după umila mea părere, cel mai mare arhitect pe care l-am avut". Gaittany confirmă, „plin de o mulțumire personală" : „Da. domnule". Sufletel afirmă că arhitectul e un epicureu, un „Ahile în veșnică expediție erotică". „Domnule, ești nedrept !" protestează Gaittany, rîzînd, dar nu sare, propriu-zis, să-și apere prietenul. Intervenind în discuție Pomponescu, spre a tempera entuziasmul lui Dan Bogdan, Gaittany nu-l contrazice, dar nici nu-l aprobă, ca alții. Simulînd a nu fi atent la ce se vorbește, caută ceva, „foarte atent", în agendă. E modul său tipic de a proceda, în circumstanțe de-

licate. Niciodată nu îmbrățișează hotărît o teză sau alta. Dealtfel, oriunde se întîmplă să se găsească, e, mereu, doar în trecere. Malițios, naratorul relatează că Gaittnay rămîne într-un loc pînă ce își epuizează „doza de «perfect» și «da»." Adeseori, personajul substituie vorbirii gesticulația. Execută, anume, spirale în aer, ascensive sau descendente, în funcție de atitudinea pe care vrea s-o marcheze : aprobativă sau de respingere. Bineînțeles, acea atitudine e dictată de opinia majorității, dedusă din mimică. Celor pe care îi bănuiește a fi de altă părere le face, pe ascuns, semne complice. Dacă, în timp ce mîna îi este în aer, are impresia de a nu fi ales direcția convenabilă, spirala pe care o desenează se modifică brusc, coborînd „de la septentrion la meridian" sau invers. Un alt truc e rîsul. Evitînd să se pronunțe în vreo chestiune, Gaittany se refugiază, comod, îndărătul unei game de „ha-ha-ha", pe care fiecare o interpretează cum îl taie capul. Asta nu înseamnă defel că n-ar avea opinii. Le are, la modul foarte exuberant chiar, dar numai atunci cînd e sigur că sînt în consens cu opiniile dominante în respectivul moment. Pe Ioanide îl înalță în slăvi, se mîndrește cu înfăptuirile lui, ca și cum ar fi ale sale, și cînd arhitectul spune ceva ieșit din comun, se lansează în obișnuita-i gestică admirativă. Dacă, însă, altcineva, nume de prestigiu, schițează o rezervă față de vreo lucrare a „bărbatului eminent", înfocatul admirator nu ezită să se reconsidere. Aflînd că Ioanide prezentase studenților școlii de arhitectură niște proiecte, și că ele stîrniseră interes, Gaittany vrea să le vadă neîntîrziat. Primindu-le, în loc de a le face, cum obișnuiește în asemenea situații, o reclamă zgomotoasă, le restituie autorului, precipitat, „cu vii mulțumiri". Pricina ? Arătîndu-le, în prezența lui Pomponescu, unui arhitect străin, acela, preocupat mai mult de a fi pe placul ministrului decît de a rosti o judecată exactă, nu prea le apreciase. Micul incident nu provoacă însă deteriorarea raporturilor. Prea iscusit pentru a se compromite față de cineva ireparabil, Gaittany nu contenește a se comporta față de arhitect cu maximă solicitudine, chiar și atunci cînd e victima unei cabale de proporții, mergînd pînă acolo încît, știindu-l în jenă financiară, îi procură bani, uzînd de o rafinată diplomație, chiar din partea ministerului condus de Pomponescu, inspiratorul ostilităților, și, cum Ioanide, orgolios, n-ar accepta în ruptul capului un „cadou", găsește argumente pentru a-l determina să creadă că,

încasînd suma, îi face „un serviciu personal". Ajutîndu-l în felul acesta pe arhitect efectiv, Gaittany se fereşte, totuşi, în perioada maşinaţiilor pomponesciene de culise, de pe urma cărora Ioanide îndură tot soiul de şicane şi cunoscuţii îl evită în chipul cel mai insultător, să fie văzut împreună cu el, dar o face în limitele decenţei ; nici vorbă s-o ia la fugă, zărindu-l, ca Sufleţel. Dacă se întîlnesc în public, nu lasă ochii în jos, cum fac ceilalţi, ci îl întîmpină ca întotdeauna, cordial, „foarte stăpîn pe reflexele sale". Aşa e cu toată lumea. Mai exact, cu toată lumea puternică sau influentă. De cei căzuţi caută să se descotorosească politicos, fără a-i ofensa. Altfel s-ar contrazice. Specialitatea lui Gaittany e tocmai aceea de a face servicii. Nerefuzînd nici un demers, oricît de absurd, ce-i este solicitat, personajul e un veritabil „avocat public". Intervine oriunde, pentru oricine. „Chiar şi cei ce n-aveau ce cere inventau ceva pentru a-şi produce o emoţie şi o speranţă, într-atît parcă Gaittany invita la o încercare". Eşecurile nu-i descurajează pe solicitanţi şi, mai ales, nu-i determină să-şi piardă încrederea în mandatar. Niciodată, Gaittany, spre notorie diferenţă de Gulimănescu, nu comunică, pentru nimic în lume, cuiva vreo veste rea. Cînd e constrîns să o facă, o transmite prin alţii sau, dacă acest lucru nu e posibil, îi vorbeşte celui în cauză pe ocolite, lăsîndu-l să o deducă singur. Într-un cuvînt personajul se comportă astfel încît să nu ofere nimănui pricină de nemulţumire, să se aibă cu toată lumea bine. Aceasta nu-l împiedică a fi crud, însă într-o manieră cel puţin în aparenţă delicată. Ştie, de exemplu, că Pomponescu suferă cumplit, dacă nu este invitat undeva, şi nu-l invită, după căderea în dizgraţie, la nici una dintre recepţiile pe care le dă la muzeu. Cînd fostul ministru îşi exprimă, pe o carte de vizită, „părerea de rău de a nu-l fi văzut de mult", Gaittany îi răspunde printr-o telegramă, adresîndu-i „vii mulţumiri pentru frumoasele cuvinte". La fel de simplu, fără complexe, se debarasează fermecătorul om de lume de orice alte relaţii incomode, inclusiv de cele ce ţin de domeniul trecutului. Insul dezavuează pe oricine, renunţă la orice amiciţie, cu o desăvîrşită seninătate. Amintindu-i-se de către Gonzalv Ionescu, în public, intimitatea cu Hangerliu, cu puţin înainte de executarea acestuia din urmă, Gaittany afectează „o mirare enormă" : nici vorbă de aşa ceva. *Gafeur*-ul, imbecil, ţinînd-o pe a lui, precizînd că îi ştia rude, întrucît le văzuse numele, alăturate, într-un anunţ mor-

tuar, directorul de muzeu se baricadează în faimosu-i „ha-ha-ha" și se îndreaptă brusc, spre altcineva. La vestea, dealtfel deloc nouă pentru el, că sentința de condamnare la moarte rămîne irevocabilă, Gaittany îl invită pe aducător, neacordînd nici o atenție spusei sale, să ia ceai. Acela insistînd, amfitrionul refuză în continuare să se lase antrenat într-o discuție ce-i este dezagreabilă. „Ei, așa-i că-i bun ?", comentează imperturbabil. „E de o rară savoare, mai ales fără lămîie. Lămîia trivializează ceaiul." Pe cît e de neînduplecat în a se dezice de orice *persona non-grata*, vie sau moartă, pe atît este Gaittany de onctuos, de servil față de oamenii zilei, oricare le-ar fi ideile și conduita. E de ajuns, după triumful Mișcării, ca Gavrilcea, prezent la vreo recepție de la muzeu, să dea semne că prețuiește un tablou, oricît de oribil, pentru ca directorul așezămîntului de cultură să se extazieze în fața acelei mizerii. Cînd i se sugerează să schimbe denumirea muzeului, punînd în locul numelui donatorului pe acela al lui Tudor Ioanide, Gaittany ricanează în sinea lui, dar nu schițează nici un gest de împotrivire. Cu toată puterea de seducție personală, e clar că personajul n-ar putea aranja totul după dorință, dacă n-ar avea cine să lucreze pentru el. Asemenea lui Conțescu, Dinu Gaittany operează, eficient, în culise prin numeroasele sale rude, și, în general, prin tot soiul de interpuși. În ministere e, în anumite privințe, mai tare decît înșiși titularii acestora, întrucît directorii de cabinet și mulți dintre ceilalți funcționari sînt oamenii săi. Schimbarea ministrului e, din punctul său de vedere, un eveniment fără consecințe, fiind „aranjat cu toți ministeriabilii posibili". Nici chiar venirea la cîrmă a Mișcării nu-l deranjează, căci încă de la fondarea muzeului a acceptat ca șofer pe unul dintre militanții acesteia, și cînd a fost pusă la cale, și săvîrșită asasinarea lui Dan Bogdan, executanții operațiunii s-au servit (fără să-l implice în vreun fel) de automobilul său. Tip al mondenului fără cusur, Gaittany e, totodată, diplomat înnăscut : un Talleyrand ieșit (la figurat vorbind) din ceainăriile Fanarului.

O pitorească prezență înscriu în roman soții Smărăndache, el în special, spre a nu spune : numai el ; consoarta, „Smărăndăchiaoia", nu face decît să-l întregească, urmîndu-l pretutindeni, ca umbra, fiindu-i copia fidelă. Smărăndache e omul care nu poate sta acasă. Suferă, zice naratorul, de „nomadism urban". Mobilurile acestei impaciențe ambulatorii sînt de cu

totul altă natură decît acele ale dinamicii lui Gaittany. Cuplul Smărăndache nu se duce nicăiri cu un scop anume, adică din interes ; vizitele celor doi, indiferent la cine, nu vizează niciodată un scop precis. Lui îi este necesară societatea, în permanență, spre a-și adormi anxietățile cauzate fatal de „lipsa de activitate productivă" ; ea își reprezintă viața „în chipul unui carnaval continuu". Iată-i, dar, mergînd, asemenea truverilor și trubadurilor, din casă în casă, nu, desigur, spre a cînta, dar — el — spre a debita anecdote, a difuza ultimele noutăți, a duce vorba de la unii la alții, Smărăndache este Colportorul. Un soi de Caracudi oral, dotat și cu priceperea de a găsi cele mai sugestive porecle. El le zice lui Sufletel, Gulimănescu și Dan Bogdan „cei trei dioscuri", el îl botează „Regele Lear" pe Hagienuș. Procurînd, prin limbuția lui, totdeauna agreabilă, clipe de relaxare celor pe care îi frecventează, Smărăndache e cultivat de mărimi, dar nu și răsplătit. Pomponescu, ajuns ministru, nu numai că nu îi oferă vreun post, din proprie inițiativă (și Smărăndache își dorește intens unul, în diplomație), dar chiar sugerîndu-i-se direct (firește, de către Gaittany) să „facă ceva" pentru acest „băiat fin", refuză net : „Ce i-a intrat în cap, acum, să plece în străinătate ? ! Pe vremurile astea turburi !" În schimb, oferă Smărăndăchioaiei un mic obiect de aur. Așa pățește personajul acesta, constant. Și după ce se schimbă regimul, în toamna anului 1940, și mulți dintre colegii săi parvin în posturi de seamă, el nu obține nimic. Cum se întîmplă de regulă bufonilor, Smărăndache este, în forul intim, nefericit.

Cercul format din acești intelectuali se reunește în plen mai ales în casa lui Saferian Manigomian. Acesta e un armean cu față măslinie, nas arcuit, mină inteligentă, caracter radical diferit de acela al lui Moș Costache, cu care are, totuși, ceva comun : pasiunea achizitivă și obișnuința de a opera în secret. Anticar de tablouri, obiecte de artă, covoare rare, Manigomian e proprietarul a trei magazine, de grade deosebite, frecventate de straturi diferite ale publicului, el comanditează, în același timp, fără s-o afișeze, mai multe magazine de cafea și mai posedă, sub diverse titluri, mari prăvălii (și case) în cîteva orașe din Grecia și din Orientul apropiat. Mai realizează beneficii și de pe urma faptului de a-și împrumuta firma unor organizații care, la adăpostul comerțului, desfășoară altfel de activități.

În intimitate, armeanul e un ins adorabil. Avînd mersul greu, deplasîndu-se anevoie, și mai mult sprijinit, dintr-un punct în altul al încăperii, el nu e niciodată morocănos, din pricina acestei infirmități ; nu este, în genere, ascuns în chip bătător la ochi, mefient cu ostentație ; e, din contră, mereu surîzător, ospitalier, serviabil, amabil la modul protocolar, blînd, „plin de benignitate". Dar acesta e masca socială. Axul structurii sale lăuntrice este dragostea de comerț. Saferian Manigomian practică negoțul cu o devoțiune sacerdotală, mistică. Interesul coexistă, la el, competitiv, cu o adevărată „plăcere estetică", gratuită. Înzestrat cu „un gust ancestral", anticarul are psihologia unui colecționar. Îndrăgostit de obiectele superior valoroase de care dispune, el le transportă din depozit în apartament, spre a putea să le contemple tot timpul, și opune rezistență sinceră celor ce doresc să le cumpere. Sfîrșește, însă, regulat, prin a ceda. Dacă vreun oaspete cunoscător în ale artei laudă în chip cu totul aparte cutare tablou, posesorul, invadat de „cea mai candidă plăcere morală", caută, în același timp, să afle la cît ar evalua respectivul, financiar, obiectul admirației sale. Cînd, suferind, se vede nevoit să abandoneze Sultanei, fiica sa, afacerile, Saferian, întins pe canapea, o concurează pe ascuns, cu complicitatea ginerelui și a altora, îndeosebi a unui alt negustor, conațional. Încunoștiințat de existența vreunei mărfi rare, comerciantul nu comunică secretul și fiicei sale, ci, prin ginere, depistează cu prudență amatorii, cărora le dă, între patru ochi, un bilet către cel ce deține marfa. Comerțul e, pentru Manigomian, totul pe lume și a nu-l mai practica echivalează, în înțelegerea lui, cu sfîrșitul pămîntului. „Raiul însuși — subliniază portretistul — și-l imagina cu magazine de covoare și anticariat."

Demirgian, ginerele rafinatului negustor, e insul fără ambiții, fără personalitate, condus de principiul „carpe diem". Idealul său este „de a nu avea nici un ideal". Nu caută să se remarce în nici un fel, pe nici un plan, anonimatul nu-l sperie. „Dacă toți oamenii ar voi să fie vestiți — judecă el, cu bun simț — cine ar putea să țină minte atîtea milioane de personalități." Tot ce-l preocupă e să-și asigure o sursă stabilă și generoasă de existență, notorietatea nu-l atrage deloc. Condiția de funcționar comercial o găsește ideală. Lucrează șase zile pe săptămînă în magazinul lui Saferian, cu dăruire, iar în a șaptea pleacă, din zori, în excursii, pe motocicletă.

De cîte ori i se oferă prilejul, merge la baluri. Frecventează casele în care se dansează. Polisportiv, joacă tenis, înnoată. Adoră filmele de aventuri, piesele cu intrigă (pe acest considerent gustă teatrul lui Shakespeare și Ibsen) și mai cu seamă spectacolele de circ. Nu disprețuiește literatura, ba e chiar un devorator de romane de aventuri. A citit, pentru subiect, chiar opere de ale marilor prozatori : Poe, Dickens, Tolstoi, Dostoievski, fără, bineînțeles, să caute a se edifica asupra autorilor. Dostoievski și Bourget, Tolstoi și Theuriet stau, în mintea lui, pe aceeași treaptă ierarhică și, dealtfel, nu totdeauna cînd citește o carte se uită pe copertă, ca să vadă de cine e scrisă. De la un timp, interesul său se îndreaptă, prioritar, spre literatura teosofică. Sensual pe de altă parte, Demirgian ține printre covoare albume cu „pornografii plastice" extrem orientale și, cînd are timp, admiră, privind pe geam, femeile cu carnație planturoasă. Cu Sultana se însoară la cererea acesteia, formulată în termeni precișI. „Ascultă, Demirgian, — i se adresează fiica patronului — tu nu vrei să te însori ?" Și, fără fandoseli, îi propune să o ia pe dînsa. Căsătoria încheiată, sportivul devine, încetul cu încetul, anexa, ușor timorată, a nevestei.

Dintre personajele masculine cu care Ioanide întreține raporturi, se mai impun atenției, în afară de Tudorel, fiul arhitectului, Butoiescu (poreclit Botticelli), executantul proiectelor sale, un ins placid, apatic pînă la tembelism, cititor — pentru „epica pură a faptelor" — de ziare oricît de vechi, demult perimate, pozitiv însă, proprietar a două case, în timp ce maestrul său nu are nici una și, mai ales, celibatarul doctor Hergot, medic priceput, lipsit de încredere în sine, sfios, solitar, suflet de copil. Pasiunile acestuia sînt grădinăritul și muzica. Sculat, vara, foarte dimineață, Hergot începe să trebăluiască prin grădină, vorbind singur, ocărînd mai cu seamă pisicile care, în timpul nopții, săriseră peste flori, și cine îl privește de undeva, neobservat, îl vede gesticulînd și mișcînd buzele. Complet indiferent la ce se petrece în lume, neinteresîndu-l absolut deloc marile evenimente, medicul dramatizează în schimb cele mai neînsemnate întîmplări din spațiul gospodăriei sale, precum ruperea unei flori sau deteriorarea unei streșini, și dacă se întîmplă să nu găsească un cît de mărunt obiect, un dop de sticlă, bunăoară, face din asta o problemă. Meticulos, ordonat, conservă semințele de flori în bor-

cane etichetate frumos. Cînd are timp, cîntă din violoncel. Într-o dimineață, văzînd o fetiță agățată cu mîinile de grilajul grădinii și părîndu-i-se palidă, o cheamă înnăuntru, ca s-o examineze. Pacienta, văzînd violoncelul, îi cere, simplu, să cînte, și medicul se execută, punîndu-și sora să-l acompanieze la pian. O practică a doctorului Hergot, eminamente caracterizantă, e aceea de a ține un jurnal *sui generis*. Consecvent obiceiului său de-a acorda interes disproporționat faptelor banale, comune, Hergot înregistrează, cotidian, cu acuratețe, mișcările climatice, prețurile articolelor mărunte achiziționate, micile evenimente ale vieții sale de muzician amator („Reparat arcușul violoncel"), tragediile horticole („Trandafirul agățător de lîngă streșină a degerat"), ține evidența stării sale psihice și sanitare („Indispus, ...puțină stare subfebrilă") abținîndu-se constant de a face vreo referință, măcar aluzivă, nu numai la evenimente majore, dar chiar și la orice întîmplări imediate mai deosebite. Ziua în care Ioanide emite, în prezența lui, considerații originale despre tipurile umane e marcată de doctor prin notația: „37 de grade la umbră". După o zi în care trecuse prin emoții provocatoare de transpirație fierbinte, de teamă că nu va putea salva copiii lui Gonzalv Ionescu de la moarte (căci și profesiei de medic, atunci cînd o exercită, i se dăruie cu tot sufletul), scrie în carnet următoarele: „Luna plină superbă". În dreptul datei ce indică ziua morții lui Gonzalv Ionescu, jurnalul hergotian conține această însemnare: „Cerul extrem de senin. Privit steaua polară." Cînd se găsește în situația de a nu putea nota fapte de această natură, medicul consemnează invariabil: „Nimic deosebit", iar dacă mai multe zile în șir se scurg la fel de (din punctul său de vedere) anodin, formează aprecierea prescurtat: „n.d.". S-ar putea ca aceste relatări ale romancierului, care, într-o „cronică a mizantropului", a ironizat de-a dreptul jurnalul intim, ca gen *(Gl....*, II, 264-6), să ascundă intenția de a persifla subtil *Însemnările zilnice* ale lui Titu Maiorescu, căci iată ce scrie: „Ca și unii mari bărbați, Hergot ținea un carnet de însemnări, în care, după oarecare examen, puteai distinge următoarele puncte de vedere: climatice, economice, horticole, sanitare, psihice."

Cu Tudorel Ioanide ieșim, cu toate că-i este fiu, nu numai din cercul, dar și din orizontul spiritual al arhitectului; pă-

trundem într-o cu totul altă sferă de gîndire și de existență. Tudorel e tînărul care „trăiește în prezent", care vede în cărți „lucruri moarte" și, de aceea, preferă ziarele, care găsește că, în raport cu orice creație, „e mai interesantă viața". *Credo*-ul său, expus într-o scriere pe care o socotește drept „testamentul său moral", se vrea „o filosofie ieșită din trăirea directă, o filosofie combatantă". Tot modul său de a gîndi e, cu toate acestea, eminamente livresc. Însuși faptul că simte nevoia de a se explica, de a teoretiza, de-a asigura conduitei sale o întemeiere principială, relevă o formație diametral opusă celei pe care tînărul o consideră exemplară și obligatorie în condițiile istorice date. Fiul arhitectului nu e un conspirator prin vocație, ci dintr-o exaltare juvenilă romantică, dintr-o eroare de direcție. Vehiculînd idei de speța celor vînturate de către propagatorii curentului numit de G. Călinescu „filosofia «neliniștii» și «aventurii»", unele scoase în chip vizibil din eseistica lui Emil Cioran, Tudorel Ioanide osîndește, cu o înverșunare ingenuă, „obiceiul acesta al cititului", care „e o adevărată maladie a generațiilor mai vechi, intoxicate de lecturi", se declară admirator al cutărui camarad care „nu citește decît jurnalele politice și cele de sport", vorbește de „voluptatea (...) de a trăi ca numere de ordine", de „voluptatea supunerii", de fascinația pe care o procură „primejdia la fiece moment de a merge la eșafod", pretinde a-i fi teamă ca nu cumva, cerînd, la club, să fie bătut pentru o anume neglijență, să se fi „ilustrat prin umilință", articulează teoria demențială că masele ar avea „o tendință voluptoasă de a merge spre pieire", pentru ca mai spre final să se abandoneze unor utopii criminale, alimentate de concepții neosclavagiste, rasiste, imperialiste. Visează, anume, un stat organizat pe sistemul castelor („războinici-sclavi"), condus de o „aristocrație severă", care să-și interzică radical orice încrucișare cu „elementele inferioare", care să aibă „o colonie (...), o insulă, un arhipelag măcar cît Noua Zeelandă" ; aceasta, „pentru ca românii să se obișnuiască cu marea expediție, cu supunerea popoarelor născute sclave". Aceste aberații sînt eșafodajul teoretic la adăpostul căruia Tudorel Ioanide activează, împăcat cu sine, în cadrul Mișcării, cot la cot cu acei „camarazi" pe care îi califică drept „specimene bestiale", „ființe complet inculte, fără scrupule", înrolate „din instinct de bandă, în speranța de a trage un folos și fiindcă

nu sînt capabile de muncă cerebrală sau manuală". Că înșiși conducătorii „nu sînt mințile cele mai alese", „capete deosebit de cultivate", că își recoltează ideile „din jurnale, din publicațiile obscure", „cînd le pică în mînă" și acestea, nu-l deranjează : „Parcă Attila, Tamerlan și Genghishan aveau vreo idee de filosofia lui Platon sau de arta lui Praxitel !" Potrivit chiar aprecierii tatălui său, „intelectualul" Mișcării (numit astfel de către camarazi, în derîdere) e „un infam criminal, mai odios decît toți, fiindcă are pretenții de filosofie". Irecuperabil ? Principial, nu. Alte confesiuni, așternute pe hîrtie în celulă, în zilele premergătoare execuției, atestă o dezmeticire, o revenire la luciditate și, implicit, un acut, firesc sentiment de vinovăție : „...pentru ce am militat ? Pentru «noua ordine», care va însemna, sînt sigur, mutilarea țării și antrenarea noastră în orbita Germaniei hitleriste (...) În miezul Mișcării e o agentură străină, și, crezînd că urmez învățătura lui Machiavel în folosul patriei mele, m-am înhăitat cu niște spioni naziști, care vor s-o desființeze." Din nefericire, fiul arhitectului descoperă cu cine s-a înhăitat mult prea tîrziu, după bătaia ceasului al doisprezecelea.

Cine sînt „camarazii" lui Tudor Ioanide ? Unul e, firește, Gavrilcea, sufletul Mișcării. Bubos pe obraji, figură de criminal înnăscut, acesta nu e o brută oarecare, ci un criminal rafinat, tactician abil, care știe să regizeze asasinate, fără a se expune, care operează numai din umbră, slujindu-se de alții, el izbutind să iasă basma curată din cele mai tenebroase acțiuni, pe care nu numai le inspiră, dar le și organizează, nemijlocit. Deloc brutal sau repezit, mai curînd molatec în vorbe și gesturi, părîndu-le unora de-a dreptul „blajin, respectuos", chiar „timid", Gavrilcea impune, cu toate acestea, „inspiră și teamă", posedă, susține Pica, „darul de a subjuga". E un bărbat care-și domină adepții printr-o (după Ioanide) „vocație stranie, ireductibilă la rațiune, se pare conferită de natură tocmai acelora cărora li se refuză toate celelalte daruri". Brute teratologice, făpturi patibulare sînt Carababă și Cioarec. Primul, actor de profesie, este „spiritul organizator al crimelor, printr-un instinct atavic, un sicar gata de operații reci", dar și un, vorba vine,... „teoretician". Spre a comite ucideri, îi sînt necesare motivații teoretice și, voindu-se un „om de Renaștere", intelectual și bandit, simultan, își motivează fanatismul sanguinar prin teoria „teatrului adevărat". Ironia sorții face

să cadă victimă a acestei teorii el însuși, fiind împușcat de-adevăratelea, cu intenție, în timp ce, într-un spectacol cu subiect sinistru, interpretează rolul unui brigand osîndit la moarte și executat. Cioarec e un ucigaș fără nici un fel de scrupule și veleități, care n-are nevoie de nici o justificare principială pentru a descărca revolverul în cineva. Firea lui iese la iveală, întreagă, după pronunțarea sentinței prin care, împreună cu Tudor Ioanide și prințul Hangerliu, e condamnat la moarte. Primul lui gest, după ce își revine de pe urma șocului, este de a compune, în termeni patetici, umilitori, o cerere de grațiere. Răspunsul întîrziind, osînditul cade într-o stare vecină cu nebunia : privește cu ochii tulburi într-un punct fix, zguduie ușa celulei, se învîrte prin celulă, ca fiara în cușcă, urlă, încearcă să evadeze. Posedat de o frică animalică, se poartă — zice naratorul — „ca un mascur, care guiță, cînd e dus la tăiere". În ziua execuției, congestionat, nu se lasă scos din celulă, urlă, se zbate, tremură, încît e nevoie să i se lege mîinile la spate și să fie transportat în fața plutonului de execuție, pe sus. Doar glonțul pune capăt geamătului său neîntrerupt și zvîrcolirilor epileptice.

O ființă cu totul aparte, în raport nu numai cu acest grup de personaje, dar cu întreaga faună a cărții, este prințul Maximilian Hangerliu, cel mai pitoresc, mai bizar, mai excentric dintre eroii romanului, pentru a cărui portretizare scriitorul a făcut uz de aproape toate mijloacele sale. Constituția lui psihică integrează indisolubil componente dintre cele mai incompatibile. Strănepot de domn, înrudit prin alianță cu cele mai aristocratice familii din mai multe țări vest-europene, printre care aceea a contesei de Noailles, decăzut însă economic, fiind în prezent doar vag proprietar al unui crîmpei de moșie, care îi aduce cam tot atît venit ca stema familiei, cu care își decorează corespondența, nevoit, în consecință, întrucît nu e calificat în vreo profesie, să trăiască din expediente, tembel, complăcîndu-se a duce o existență boemă, chiar picarescă, Max cumulează, structural, și știe să le valorifice, în funcție de împrejurări, infailibil, uneori simultan, însușirile omului de lume și ale derbedeului, ale cozeurului fin și ale canaliei necioplite, ale nobilului și ale banditului. Prin aspectul fizic, prin ținută, prin întregul stil de viață, personajul nu-și trădează deloc originea princiară. Față prelungă, „de aspect infantil", vestimentație precară, tratată cu cel mai suveran dispreț, gesticulație

și mimică total nesupravegheate, fel de a fi absolut degajat, subliniat prin deprinderea de a sta cu gura căscată și de a emite „din gîtlej un rîs înfiorător, un fel de behăit de capră", iată cîteva dintre semnalmentele în virtutea cărora oricine, văzîndu-l prima dată, înclină să-l ia pe Max drept un șomer sau un boxeur, nimeni n-ar spune că e ditamai descendent de cap încoronat. Asumîndu-și condiția plebee cu o naturalețe perfectă, invidiind sincer pe cei lipsiți de orice cultură și de orice maniere, complexat din pricina educației primite, iar, pe de altă parte, fiind, din copilărie, un răsfățat, permițîndu-și cu nonșalanță voievodală, cu o irepresabilă mîndrie, generată de conștiința nobleței funciare, orice, Max Hangerliu profesează parazitismul cu un soi de ingenuitate, invitîndu-se, fără trac, adesea, la masa cunoscuților și a rudelor. Ia, pur și simplu, telefonul și comunică, lapidar : „Vin la voi la masă", nu fără a se interesa care va fi meniul. La recepții devastează bufetul, mîncînd tot timpul, hulpav, și umflîndu-și buzunarele, pentru acasă. Cînd nu-și aranjează altfel prînzurile, își pîndește amicii prin cafenele și, legîndu-se de ei, îi pune să-i plătească și lui, consumația. Are și perioade în care stă luni întregi la țară, ca autoinvitat al cîte unei rude. Cînd are chef, face pe „gazetarul". Nu scrie, bineînțeles, articole, ar fi prea mare bătaie de cap, dar, avînd acces la reuniuni și solemnități la care se pătrunde greu, recoltează din primă sursă informații prețioase, pe care le vinde ziariștilor de profesie. Codul bunelor maniere are pentru el valoarea zero. Șade pe scaun în pozițiile cele mai extravagante, strănută vehement, behăie, se scarpină în cap, scoate limba, înjură, fluieră, dansează, se așează pe covor ; o dată se servește singur din frișca unui tort, cu degetul. Dar nu se poartă astfel oriunde ! Bădărănia lui e, de fapt, un joc. Dacă încalcă în chipul cel mai scandalos regulile de bună purtare, o face din plăcerea de a se deda la ghidușii și pentru a-și amuza rudele, care găsesc delicioasă orice „mitocănie *exquise*". Niciodată, afișînd plebeismul, prințul nu depășește o anumită „margină secretă", știe fără greș unde și cînd să se oprească. Mîncător pătimaș de semințe, năravdeprins de la Carababă, el nu se apucă să le dezghioace și să le rontăie la reuniuni distinse, cel mult dacă servește una, ca să-și dea „un aer *farouche*". Dar mediile „populare" îl atrag efectiv. Preferă mîncările suculente, pi-

cante, oferite de către cunoscuți din lumea de jos, celor prea fine, pe care i le servesc rudele. Se așează la masă, în cel mai firesc mod, cu oricine, bunăoară cu o spălătoreasă, și nu-i displace să doarmă în comun, uneori în același pat cu vreun „camarad". Cu ziariștii încheie tranzacții în bodegi dintre cele mai ordinare, unde se comportă în chipul cel mai „redacțional" cu putință, pentru ca în clipa următoare să se întrețină, în saloanele palatului de peste drum, cu vreun ambasador, pe limba lui, cucerindu-l prin ceea ce îi spune, sau cu primul ministru. Pe diplomații străini îi dă gata mai ales prin aceea că le traduce și explică expresii idiomatice românești, colorate, precum: „Să i-o spui lui mutu", „Vedea-te-aș la morgă-n galantar", „Parastasul mă-ti". Ori cu cine s-ar angaja în conversație, Max, în cazul cel mai puțin fericit, se descurcă, mai mult decît onorabil. Nunțiului papal îi vorbește despre existența în familia Hangerliu a mai multor persoane de confesiune catolică, în viață sau decedate; cu arheologii discută numismatică, sau le relatează o călătorie a lui în Armenia; filologilor le stîrnește complexe, dovedindu-le că stăpînește perfect limba țigănească. Cînd o dă pe franțuzește, întoarce această limbă pe toate fețele, ca un francez, fără a se sinchisi de reguli, iar românei îi dă, ostentativ, o tentă muntenească. În politică, aceeași dezinvoltură. Încadrat în Mișcare, Hangerliu „nu merge — notează scriitorul — cu sacrificiul așa de departe încît să rupă relațiile cu lumea lui"; mănîncă la oricine, ca românul imparțial, circulă, fără prejudecăți, dintr-o tabără politică în alta, neocolind cercurile germanofile, cu care se află, principial, în conflict. Dealtfel, prezența lui în Mișcare este expresia unei alianțe tactice, nu a unei adeziuni din convingere. Tot ce-l leagă de banda lui Gavrilcea e vocația, cu temeiuri ancestrale, a intrigii. Altminteri, activează, cu consimțămîntul castei, din calcul: familiile aristocrate vor să-și creeze un atu în eventualitatea modificării ordinii sociale în favoarea dreptei. Șefii Mișcării, pe de altă parte, îl cultivă pentru serviciile aduse, pentru că le slujește ca agent de legătură cu sferele înalte. Prințul dirijează, de fapt, o întreagă fracțiune a organizației teroriste: „căpitănea, cum s-ar zice — explică naratorul — o mișcare independentă, afiliată oportunist celei generale, gata a se despărți de ea la nevoie". După cum o declară el însuși, textual, într-o scrisoare de familie, doar „imbecilii își închipuie că un Hangerliu va pactiza la

infinit cu un Gavrilcea sau un Cioarec, specimene patibulare în solda unui neamț." Pînă una-alta îi servește însă, și anume într-un mod care, din perspectiva stirpei sale, „face banditismul agreabil". La rîndul lor, căpeteniile Mișcării „nu-l gustă" ; îl folosesc doar, hotărîte să-l dea la o parte, la momentul oportun. Lichidîndu-l, regele merge, neintenționat, în întîmpinarea dorinței lor secrete. Firea sucită și, în același timp orgoliul princiar, trufia congenitală a personajului ies integral la iveală în timpul detențiunii și în clipele imediat anterioare împușcării. Conștient că nimeni și nimic nu-l mai poate salva, Max adoptă o atitudine cinică și cabotină, persiflînd cele mai critice situații, făcînd pe saltimbancul. Mai întîi, respinge toate planurile de evadare ale mătușii sale, care, femeie energică, încearcă pînă la ultima clipă să-l scape de la pieire. Prințesa întrebîndu-l, exasperată, după ce i se dovedește că nu există șanse de a fi răpit : „Ei, și atunci ?", condamnatul răspunde, indolent : „Atunci, *messieurs, bien le bonsoir !*" În celulă, prințul Hangerliu își compune un joc de șah din cojile semințelor de floarea soarelui, își caligrafiază numele, artistic, scoțînd limba, de bucurie, cînd i se pare că a realizat performanțe, redactează, în limbi străine, texte prin care își anunță propriul deces și deasupra numelui desenează o coroană princiară, făcută din spini, pune într-un plic o bucată de unghie de la degetul mare al unui picior, spre a sluji, ca document, „domnilor istorici". Foarte preocupat de sănătate și de... confort, cere să-i fie pansată o zgîrietură, să i se scoată o măsea cariată, să i se bată un cui de la încălțăminte, care îl deranjează, să fie bărbierit și să i se taie unghiile. La execuție se duce calm, după ce a cerut, iarăși, să i se bată ținta din pantof și, mergînd, zdrobește semințe. Moare cu o sămînță între dinți. Prințul Maximilian Hangerliu este cabotinul perfect.

Femeile implicate în biografia lui Ioanide, ca dealtfel toate femeile din roman, mai expeditiv desenate, majoritatea, decît personajele masculine, nu sînt, totuși, mai puțin diferențiate caracterologic sau măcar temperamental. După opinia lui G. Călinescu, „femeile «n-au caracter» subzistînd numai din inefabilul lor temperament oglindit în conștiința bărbatului" *(Gazeta lit.*, XIII, 11, 17.III.66). Și totuși, ce diversitate tipologică în alaiul de personaje feminine din romanele sale ! Fără îndoială, afirmația citată are în vedere nu femeile reale, ci „femeia absolută", care, cum specifică însuși Călinescu, „nu

există" (*Pr....*, 264). Ce personaje feminine marcante populează *Bietul Ioanide*? Erminia Hergot, sora medicului, e o fată bătrînă, dar una ce nu are nimic din răutatea Aureliei Tulea. Psihologia femeii neîmplinite se trădează, la ea, doar prin aceea că domnișoara quadragenară are pentru bărbați o stimă exagerată, o adevărată venerație. Chiar lui Gonzalv Ionescu, pe care Ioanide îl califică, în convorbirile cu ea, drept un specimen „subcanin", o „maimuță", îi găsește calități, precum aceea de a fi „politicos", „îndatoritor", și ideea de a se mărita cu el, deși căsătorit a treia oară și cu copii din toate căsniciile, nu-i pare aberantă. Femeile, în schimb, nu le privește cu ochi buni. Departe de a fi pornită împotriva vreuneia anume, Erminia atribuie întotdeauna femeilor culpa pentru fricțiunile conjugale, scuză infidelitățile soților, susținînd că ele nu s-ar produce dacă nevestele ar corespunde exigențelor acestora în toate privințele. Neputîndu-se realiza ca femeie, și asta nu din pricina vreunei malformații fizice sau psihice, ci pentru că, părăsită în urmă cu două decenii, de către iubit, nu altul decît Ioanide, a ținut să rămînă credincioasă pînă la absurd imaginii lui, celibatara și-a convertit vocația de soție într-un devotament monastic față de fratele ei, căruia îi este adevărată mamă (sau, mai precis, „maică"), și nu numai lui, dealtminteri, ci și iubitului de odinioară, ingrat, care locuiește intermitent la ea și la doctorul Hergot. Cu arhitectul se angajează uneori în dispute, contrazicîndu-l, și aceste încăierări par a avea „aerul unei certe intime". Delicatețea sufletească a domnișoarei Hergot se vădește în suavitatea cu care știe să fie, cum zice Ioanide, „prozaică!" Pudică, întocmai ca pe vremuri, cînd nu era, ca în prezent, rumenă și chiar nițel corpolentă, ci „eterică", serafică, pudică (asemenea doctorului) pînă într-atîta încît a se spăla pe cap în prezența fratelui (și cu atît mai mult a altcuiva) i se pare o indecență, Erminia e, pe de altă parte, atît de prevăzătoare că nu uită să așeze sub patul lui Ioanide o oală de noapte, bineînțeles de porțelan și acoperită cu o minunată dantelă. Dantelăria este una din specialitățile acestei călugărițe laice, care, sublimîndu-și astfel drama, umple casa de inefabil, de ingenuitate angelică. Erminia e un personaj de tablou prerafaelit. Chiar îngrășată, ea pare înconjurată de un nor imaterial, căci „olandele scrobite din jurul capului și obrajilor dau *enbompoint*-ului un aer îngeresc".

Mai sumar desenată, Elvira Ioanide, soția arhitectului, e femeia casnică, gospodina, soția și mama ! Junona. Pozitivă, instalată ferm în concret, ținînd cu meticulozitate contabilitatea balanței financiare a casei, „decoroasă și cu tact în lume", ea dă, în situații delicate, dovadă de mare înțelepciune și suportă cele mai groaznice lovituri ale destinului cu un stoicism vrednic de o spartană. Vestită de Gonzalv Ionescu că soțul ei se află la o femeie, doamna Ioanide îi ia piuitul, răspunzîndu-i, calm, că arhitectul lipsește, într-adevăr, de cîteva zile de acasă, deoarece lucrează la un imobil, unde, spre a cîștiga timp, rămîne și noaptea. După împușcarea Picăi, ea și nu Ioanide, se duce la ministerul de interne, spre a obține, măcar permisiunea pentru părinți de a-și însoți fiica pe ultimul drum. Fără idealizări, romancierul a schițat în doamna Ioanide un personaj feminin exemplar.

Cu un contur individual și mai puțin pregnant, Angela Valsamaky-Farfara, reține atenția ca purtătoare a unei mentalități ; a mentalității aristocratice. Aristocrația, scrisese Călinescu, în *Istoria literaturii române* (p. 680), e o castă „mîndră de simpla ei existență" și care se apără „nu prin meritul indivizilor săi (...), ci prin ireductibilitate, prin închiderea porților". De aici și o „cordială inimiciție împotriva talentului, care surpă privilegiile moștenite". În eseul *Domina bona*, Călinescu, reluînd ideea, subliniază că aristocrația se definește prin, între altele, „închiderea în castă", cu „excluderea altora, care sînt declarați paria" *(Pr...*, 249). Felul de a gîndi al doamnei Valsamaky-Farfara exemplifică aceste reflecții. Descendentă, prin unul dintre părinți, din boieri de mîna a doua, dar prin celălalt înrudită cu Goleștii, această femeie se mîndrește cu un arbore genealogic ale cărui rădăcini în trecut pot fi urmărite pînă departe și ale cărui ramificații, extrem de încurcate, cuprind o rețea de familii deosebit de vastă. În virtutea originii, personajul profesează, deși nu ostentativ, un sectarism de castă inflexibil ; inflexibil principial, practic de ajuns de elastic. Nu admite, anume, căsătorii ale „aristocraților" decît în interiorul lumii lor, dar tot ea produce dovezi că unii sau alții dintre posibilii candidați la mariaj, cu nume deloc boierești, sînt de viță aleasă, întrucît un înaintaș oarecare de-al lor este rodul aventurii cutărui boier. Madam Farfara și-a făcut o îndeletnicire din petit, acesta și misitia fiindu-i sursa de existență. Nostim este cum ierarhizează ea, și cei de teapa ei, per-

sonalitățile culturii naționale. Știind pe dinafară toată istoria familiilor din lumea „bună", cunoscîndu-le componenților acestora toate secretele, ghicitoarea în cafea (căci și cu asta se ocupă) acordă prețuire scriitorilor în funcție de gradul de rudenie cu familia ei. Neavînd habar de literatura română, din care știe doar *Cîinele soldatului*, nu în întregime, ea poate dovedi cu documente că este înrudită, într-un grad oarecare, cu Alecsandri. Acesta e modul tipic, relatează naratorul, al persoanelor din aristocrație, de a considera creația autohtonă. În cutare casă dai de o fotografie a lui Odobescu, cu iscălitura scriitorului. „Ne e cam rudă, prin ginere-său", explică amfitrionul. Găsindu-te în altă familie, ți se face cunoscut că aceea e în raport de rudenie cu Grigore Alexandrescu. Scriitorii de origine mai puțin ilustră, oricît de talentați și celebri, nu se bucură din partea familiilor cu sînge albastru de nici o considerație. Cineva, auzind de Coșbuc, la două decenii după moartea poetului, întreabă afectînd candoarea: „Cine-i ăsta?" Mulți îl prizează foarte superficial chiar pe Eminescu, exaltînd în schimb pe Alecsandri, „marele nostru bard". Printre aceștia, se numără, am notat-o, și Angela Valsamaky-Farfara, personaj interesant mai mult ca expresie a clasei și castei decît ca individualitate.

Cealaltă aristocrată vîrstnică, prințesa Hangerliu, este, în schimb, o realizare — în planul creației tipologice — monumentală, grație tocmai atributelor individualizante. Aceste atribute nu sînt doar consemnate de către narator, ci arătate efectiv, puse în lumină prin angrenarea personajului în situații memorabile. Rezonabilă, în viața de toate zilele, „bonomă și caritabilă", modestă (asta, portretistul o afirmă, fără să exemplifice), Hangerlioaica e, pe de altă parte, stăpînită, știindu-se „os domnesc", de un orgoliu voievodal absurd, care o decide să arboreze în societate o morgă producătoare de efecte comice, o bățoșenie ilară, să-și compună o ținută princiară de operetă și să facă paradă de cosmopolitism și neaoșism lingvistic, concomitent. Prințesa rostește anume foneme ca nepotul ei, muntenește, zice „dă ce, pă ce" și „rumân" și aliază sintagma franceză cu injuria plastică băștinașă. Cum unei prințese de sînge îi stă bine să fie aspră, impetuoasă, trufașă în toate, inclusiv în vorbire, Hangerlioaica pronunță cuvintele răspicat și apăsat, îngroșîndu-și vocea, și cînd vrea să-și exprime indignarea, înjură bărbătește. Furioasă pe un funcționar supe-

rior, nu ezită să se rățoiască la el în plin minister : „Păcătosule ! *Propre à rien !...* Tu-ți paștele mă-ti !". Fundamentala normă de conduită a Hangerlioaicăi consistă în a pune cuvenita — din punctul ei de vedere — distanță între ea, ca aristocrată, și cei din clasele inferioare, fie aceia chiar miniștri în funcție. Aroganta doamnă găsește normal să solicite audiență la un minister, dar să facă ministrului, dacă nu e de același rang ereditar cu ea, vizite acasă, asta n-ar accepta în ruptul capului. La rîndu-i, nu primește la domiciliu nici un nearistocrat decît în „audiență". Invitată de către soția lui Pomponescu la un ceai, firește, nu direct, ci prin intermediari de talia ei, prințesa refuză net, și dacă pînă la urmă se duce, totuși, spre a nu-l indispune pe ministru, o face numai după ce, prin complicate pertractări, se găsește o formulă în măsură de a-i satisface amorul propriu. Madam Pomponescu patronînd o fictivă societate de binefacere, invitata se deplasează, pasă-mi-te, la „sediul" aceleia, într-un fel de „inspecție", însoțită de secretar. Voluntară, virilă, o virtuală Doamna Chiajna (subliniază naratorul), Hangerlioaica acționează, după osîndirea la moarte a nepotului ei, ca o *mulier impotens*. Tot ce poate fi, omenește, intreprins, pentru a-l zmulge pe zănatecul prinț din mîinile celor decișî să-l suprime — întreprinde. Pe cele mai diferite căi (cerere de audiență la Palat, alertarea ambasadelor, ca și a presei și a unor personalități intelectuale prestigioase din Occident), încearcă să obțină grațierea. Paralel, sugerază Ministerului de interne înlocuirea discretă a condamnatului cu un debil mintal, pune la cale răpirea lui din închisoare, apoi chiar de sub țevile plutonului de execuție. În cele din urmă, încearcă să răscoale țăranii din satul în care are moșie. Toate aceste sforțări de a opri executarea sentinței rămînînd fără rezultat, prințesei nu-i rămîne decît să-și verse năduful și ura față de „veneticul" încoronat, pe calea unor răcoritoare imprecații patriarhale : „Scîrbă, (...) sîntem o forță : Hangerliii, Moruzeștii, Sturzeștii, Bibeștii, Brâncovenii, Cantacuzineștii, Rosetteștii, Știrbey, Ghiculeștii, Văcărești, Bălșeștii, nu un venetic ca tine ! Crucea mamii tale !" Acordîndu-i-se permisia de-a asista la împușcarea nepotului, Hangerlioaica, cînd îl vede prăbușindu-se, strigă spre plutonul de execuție, amenințînd cu pumnii : „Putorilor, putorilor, ați ucis un tînăr rumân din os domnesc !"

Doar în temeiul însușirii de-a ilustra o mentalitate prezintă interes doamnele Pomponescu, soția și mama, ființe reduse, pedestre, exponente tipice ale snobismului și idiotismului proprii burgheziei de promoție recentă. Incapabile de subtilități, neavînd noțiunea valorii în sine, ele cred că, fiind ministru, cineva posedă automat toate calitățile, toate talentele, nu sînt în măsură să înțeleagă posibilitatea ratării în planul creației paralel cu ascensiunea socială. Un arhitect mai talentat decît Jean al lor nu poate exista, de vreme ce Jean e atît de prețuit încît a fost cooptat în guvern. Etalonul suprem al valorii fiind, în înțelegerea lor, „poziția socială", Pomponescu nu poate fi, evident, decît cel mai mare arhitect al țării, în comparație cu care Ioanide nu-i decît un biet oarecine. Nimeni, în închipuirea lor, în afară de Jean, nu are dreptul să aspire la onoarea de a înălța plănuita, în cercurile guvernamentale, „Catedrală a neamului". Cînd, retras în camera lui, ministeriabilul nu are chef să stea de vorbă cu nimeni, Pomponeștile, ivindu-se vreun vizitator, duc degetul la gură și spun în șoaptă : „Ssst ! Jean lucrează la catedrală !" După intrarea lui Pomponescu în minister, ele se grăbesc să-i creeze „o ambianță socială adecvată". Angajează lacheu, comandă gheretă specială pentru polițistul însărcinat cu paza casei, renovează mobilierul, ornamentează anticamera cu un portret și un bust al ministrului. Madam Pomponescu-soție cere de la minister, fără consultarea soțului, o mașină pentru uzul ei personal. Dornică să se afișeze, ea apare la teatru, la Operă, la reuniuni, îmbrăcată somptuos, încărcată de podoabe, sprijinindu-se (căci e infirmă) de un baston cu mîner de argint. În timpul spectacolelor „devizajează" sala, ca marile boieroaice, cu un lornion de aur. Asemenea doamnelor din înalta societate, întemeiază (pe hîrtie) o organizație filantropică, cu comitet, întruniri și procese verbale. Căzînd ultimul guvern din care făcuse parte și Pomponescu, mama și soția ex-ministrului nu intuiesc, firește, natura și, în consecință, nici proporțiile frămîntărilor lui, iau act doar de faptul ca atare al pierderii funcției, și acesta nu le pare a fi chiar atît de catastrofal. „Nu te consuma zadarnic — îl îmbărbătează (în intenție) *maman* — va veni vremea cînd vor alerga toți la tine. Fără tine nu se poate." Schițate doar, femeile Pomponescu posedă, totuși, trăsături definitorii proprii, în virtutea cărora compararea lor cu personajele flaubertiene de plan secund devine posibilă.

Femei tinere sînt trei în roman, fugar creionate, însă nu private de relief individualizant prin aceasta. Pica Ioanide e fecioara entuziastă, pură, dezinteresată, adoratoare a omului ridicat deasupra mediocrității, a eroului, pe care crede a-l fi descoperit (tragică eroare !) în sceleratul Gavrilcea. Fiica arhitectului este, sufletește, o Ifigenia, un „suflet frumos", care, în lipsă de călăuză, o apucă pe căi funeste și devine unealta unui spirit demonic. Caracterizată onomastic, Ioana Valsamaky-Farfara, supranumită Indolenta, are ceva din placiditatea Olimpiei Tulea, fără a fi o frigidă însă, ci „pasională", în sensul că datorită tocmai calmului imperturbabil, care o face să pară inaccesibilă, stîrnește pasiuni ardente. Curtată fin de către Pomponescu, cucerită vijelios de către Ioanide, care însă, după un episod erotic focos, consternat de „indolența" ei, o abandonează demnitarului, Ioana e femeia care „se lasă învinsă cu voluptate", care nu provoacă deliberat, dar nici nu opune rezistență, care, actriță, „joacă" și în dragoste, „trăind" rolul, punînd în joc o pasiune stăpînită. În contactele cu ea, Ioanide are sentimentul de a se împreuna cu o statuie a Afroditei. Diametral opusă temperamentului Indolentei, este Sultana, fiica lui Saferian Manigomian. „Ioana — dezvăluie naratorul — era o văpaie rece și pasivă, Sultana — o flacără roșie". Dragostea ei este impetuoasă și agresivă. Sînge iute, oriental, armeanca sare ea la Ioanide și-l îmbrățișează ; mai mult : îi propune să fugă cu ea în Egipt. Posedă, într-un cuvînt, temperament de „sultană". Arhitectul nelăsîndu-se antrenat în aventură, vitalitatea debordantă a fetei ia, brusc, o turnură antiromantică. Consacrîndu-se comerțului, Sultana își mobilizează în serviciul lui toate aptitudinile, toată puterea de persuasiune, devenind o negustoreasă nemaipomenită, substituindu-se tatălui.

Creația de caractere nu este nici în *Bietul Ioanide*, natural, scop în sine. Portretele ce se înfăptuiesc nu compun o galerie imobilă ; ele sînt, efectiv, portrete ale unor personaje, ale unor actori angajați într-un spectacol. Ioanide vorbește, spre final, de „aceste reprezentații pe care le-au dat cu toții, ca niște actori inconștienți". Măști comice, majoritatea, eroii romanului joacă într-un spectacol de tragedie. Participă, cei mai mulți fără voie și fără să realizeze măcar că o fac, la o tragedie supraindividuală, acționată de resorturi din afara orizontului lor, nedezvăluite în cuprinsul scrierii, dar ușor identificabile

prin considerarea efectelor. Cîteva dintre situațiile-cheie din roman sînt epifenomene plasate în sfera ficțiunii, ale unor procese de ordin istorico-social caracteristice etapei de fascizare a aparatului de stat. Cu alte cuvinte, sursa eposului este, în *Bietul Ioanide*, existența istorică ; forța lui motrice — politica. Fără să constituie obiectul reflectării nemijlocite, politicul acționează în roman ca destin. Oamenii din carte își văd de ale lor, cei mai mulți, fără să le pese de soarta țării și a umanității, preocupați de ceea ce se petrece în lume doar în măsura în care cursul evenimentelor afectează direct propria lor existență ; însă sfera acțiunii tuturor e limitată strict de circumstanțele istorice ; orientarea demersurilor, direcția inițiativelor fiecăruia este decisă de către o putere din afară, nevăzută, căreia nu i se pot opune și pe care nu-și bat capul să o priceapă. Nu doar eroii direct angrenați în evenimente, dar și acei ce le consideră exclusiv din unghiul propriilor interese imediate, sau chiar le ignoră (în marginile posibilului), devin, cu sau fără voie, unii cu totul inconștient, complici sau instrumente ale forței prin care se rostește politicul. Politicul se infiltrează în toate zonele existenței, confiscă, dacă e nevoie, în folosul său indiferent ce valori. O mulțime de cavouri, inclusiv cel proiectat de Ioanide pentru Hagienuș, sînt achiziționate (camuflat) de către Mișcare și în cimitir este instalată o adevărată tabără militară. O cabană cu icoana Sfîntului Gheorghe pe un perete, pe care arhitectul și-o zidește pentru uzul personal, inspiră capilor Mișcării hotărîrea de a împînzi satele cu asemenea „case creștine". Bazilica lui Ioanide e ocupată, la tîrnosire, spre stupoarea proiectantului, de către „centurii întregi de tineri cu cizme", care organizează o ceremonie lugubră ; cîntă în cor, în mijlocul a nenumărate lumînări aprinse, deasupra cărora se înalță, „asemeni unor palmieri între trestii", patru „uriașe făclii", în amintirea celor patru morți ai Mișcării, sanctificați : Pica, Tudorel, Hangerliu, Cioarec. Ne găsim într-o epocă în care orice act devine, independent de intenția autorului, act politic, în care politica e factorul propulsiv universal. După uciderea Picăi, cercurile conducătoare ale Mișcării agită ideea „răsplătirii" lui Ioanide prin numirea sa, deși este complet apolitic, ca ministru al lucrărilor publice. *Enigma Otiliei* putea să fie un roman de observație (în bună parte) socială fără nici o referire la politic. Liantul părților componente putea fi acolo, erosul. Condițiile configuratoare

ale vieții de familie, și ale vieții în general, erau în 1909-1910 altele decît în 1938-1940. Un roman care înfățișează umanitatea traversînd o perioadă convulsivă a istoriei nu poate face abstracție de politic.

Și totuși, autorul afirmă contrarul! Într-o scrisoare din 1950, dată publicității postum, G. Călinescu declară, ritos: „Ideea de a scrie un roman politic am exclus-o de la început". „Politicul, în intenția mea, lipsește cu desăvîrșire." „Evenimentele de aparență politică sînt numai niște prilejuri de manifestare a energiilor..." [17] Voia oare scriitorul să-și deruteze confidentul? Greu de dovedit, căci G. Călinescu își argumentează autointerpretarea cu insistență, destăinuind nu numai ce nu e, dar și ce este, în intenția sa, *Bietul Ioanide*. „Tema esențială interioară" a acestui roman ar fi aceeași ca în *Enigma Otiliei*, unde „domina eroticul", restul fiind „penumbra, uneori bufonă, în scopul de a frapa pastorala". Trebuie oare să vedem într-o operă exact ceea ce vede autorul ei? În genere, indiscutabil, nu. E doar un loc comun că realitatea creației depășește intențiile creatorului. E cu putință însă ca nici Călinescu să nu dea asupra scrisului propriu judecăți inatacabile, nu de valoare, dar măcar de realitate? Totul depinde de unghiul din care un scritior, oricît de lucid, își privește opera. Considerînd-o exclusiv dinăuntru, ca autor, el poate să o vadă altfel decît dacă ar examina-o cu detașare, devenindu-și propriul critic. Declarațiile călinesciene privitoare la *Enigma Otiliei*, făcute la date diferite, sînt dealtfel ușor contradictorii. În răspunsul dat în 1938 lui Perpessicius, scriitorul pare a vrea să spună că nu eroticul domină în roman (cum avea să susțină în 1950), în orice caz neagă că Otilia și Felix ar fi personajele principale *(Gl....*, I, 523). Orice operă, avea să scrie Călinescu, două decenii și ceva mai tîrziu, „are două izvoare de adevăr: *subiectul* și *obiectul*, fondul liric și lumea din afară" *(Cr. o.*, 303). „Fondul liric", subiectiv, al romanului *Bietul Ioanide*, tema lui „interioară", poate prea bine să fie de natură erotică, iar „obiectul", materia constituentă a edificiului epic să integreze acest nucleu intim într-o viziune mai largă a lumii. Cîtă semnificație include filonul erotic al scrierii e de cercetat. Independent însă de aceasta, este de ordinul evidenței că aderența la acest filon a celorlalate componente ale romanului este de gradul zero. Cîmpul gravitațional al episoadelor erotice incluse în *Bietul Ioanide* nu e îndeajuns

de puternic pentru a determina toate celelalte episoade să se rotească în jurul său. Dacă ele ar forma centrul, romanul n-ar fi decît un conglomerat de episoade mai mult sau mai puțin autonome, o expoziție de portrete, un muzeu. El ar putea să fie „un roman de analiză... palpitant", nu și o operă închegată, rotundă. Ce dă scrierii coerență, făcînd din ea mai mult decît un „dosar de existențe", conferind situațiilor semnificație, încorporînd întreaga (sau aproape întreaga materie) într-o idee, e proiectarea secvențelor de biografii individuale în istorie. Însuși romancierul specifică, dealtfel, în scrisoarea citată, că și-a propus să arate „cum trăiesc spiritele academice timpurile furtunoase". Aceasta e, de fapt, tema fundamentală obiectivă a cărții. Negreșit, pe această pistă trebuie mers, pentru a capta sensurile obiective majore. Romanul nu reconstituie, evident, o anume etapă istorică ; *Bietul Ioanide* nu e cîtuși de puțin un roman-frescă, un roman-document. Epoca în care își are plasată acțiunea e doar termen de referință, cadru obiectiv indispensabil, realitate dată, care constrînge personajele să se definească. Politicul nu este, în roman, obiectul nemijlocitei reflectări, dar e fermentul (chiar dacă în cea mai mare parte inaparent) al mișcării epice. Putem admite chiar că politicul, ca atare, politicul considerat în sine „lipsește cu desăvîrșire". Sursa tuturor determinanților majori ai conduitei personajelor e însă, cu evidență, de natură politică. Recurgînd la altă analogie, am putea zice că politicul este epicentrul ascuns al seismelor ce zguduie scoarța romanului, obligînd personajele să încerce a se salva, într-un fel sau altul, definitoriu pentru caracterul fiecăruia.

Cum trăiesc, așadar, „spiritele academice", și toate personajele, „timpurile furtunoase ?" Ușor de răspuns : fiecare le trăiește așa cum îi este firea. Ori în ce situație s-ar găsi țara, fie chiar și în cel mai greu impas, Gaittany, Hagienuș, Sufletel, Gulimănescu și mai toți ceilalți (Ioanide nu) sînt stăpîniți de o singură preocupare : aceea de a profita de orice conjunctură spre a se aranja cît mai confortabil. „Ioanide — specifică naratorul — remarcase că nu numai Conteștii, dar toți — Hagienuș, Sufletel, Dan Bogdan etc. — așteaptă anxioși schimbări, fiecare alta, dar în fine o schimbare, și că fiecare lega de fluctuațiile politice o speranță personală." A se avea bine cu cei puternici, a nu se compromite întreținînd relații pe față cu cei în dizgrație, aceasta le e norma de conduită, în

permanență. Și discreția! „Toți, fără deosebire — relatează naratorul, în continuare — erau într-o bună măsură clandestini, întrucît, în dorința de a miza pe o ipoteză realizabilă, se fereau de a-și exprima apartenența deschis." În alt loc dăm de această remarcă: „S-ar fi părut că o familie de oameni dispare, înlocuită prin alta. Ioanide cunoscuse pe Stănică Rațiu, exponent al umanității generațiilor lui, gălăgios, capabil de toate malignitățile însă deschis la vorbă, formulîndu-și pe față admirația și ostilitățile (...) Acum se înmulțea tipul individului placid, plin de rezerve mentale, supraveghindu-și toate cuvintele, în stare de tăceri monstruoase." Timpurile fiind tulburi, ierarhiile instabile, distinșii intelectuali încearcă să vîslească în două luntri, pe de o parte adulîndu-l, cîtă vreme e tare și mare, pe Pomponescu, pe de alta cochetînd cu Mișcarea, făcîndu-i în secret felurite servicii. Andrei Gulimănescu și Dan Bogdan locuiesc în două imobile alăturate, avînd surplus de spațiu. Auzind că Mișcarea ar vrea să închirieze parterul unuia, fiecare dintre ei caută, ferindu-se de celălalt, să afle în ce condiții (presupunîndu-le deosebit de convenabile), cu toate că ambilor le e frică să nu se compromită. Dorința de cîștig învingînd prudența, și unul și altul fac demersuri pentru a fi puși în legătură cu cei în măsură de a tranșa chestiunea și între ei începe o înfrigurată competiție secretă, încheiată prin victoria lui Gulimănescu. E momentul în care aviditatea pecuniară a profesorului de drept iese la iveală manifest. Reprezentantul unei firme germane, sub a cărei acoperire apartamentul urmează a fi închiriat pentru Mișcare, devansînd cerera proprietarului, îi oferă un preț disproporționat față de valoarea spațiului pe care îl ia. Gulimănescu profită de situație pentru a reclama „un mic spor". Îl primește. Afacerea e tranșată, bineînțeles, în cel mai mare secret. După triumful Mișcării, Gulimănescu face paradă de „actul său îndrăzneț", care „putea să-i fie fatal", insinuînd că ar merita recompensă. Pînă una-alta, își procură prin agentul german, la preț derizoriu, „un frigorifer electric spațios", „un aparat fotografic excepțional", precum și, gratuit, ...„un mare număr de lăzi solide cu mînere de sfoară". Conțescu ia act de proliferarea Mișcării „fără a se scandaliza", apreciază că „ceva îndreptățește această orientare", căreia îi dezaprobă doar metodele, mai precis: violența. Familia sa e dealtfel reprezentată

în Mișcare prin unele dintre vlăstarele ei tinere. Vîrstnicii nici nu-i aprobă, nici nu-i dezaprobă pe junii conspiratori, povățuindu-i doar să aibă grijă „să n-o pățească". Puțin le pasă de soarta țării și celorlalți învățați, universitari sau neuniversitari. Pentru a dobîndi o catedră, Gonzalv Ionescu „ar primi reinstaurarea iobăgiei". Fricosul Sufletel e atît de ahtiat de cîștig și confort încît, pentru ca să obțină din partea Hangerlioacăi, pentru soția sa, direcția unui institut particular, își ia inima în dinți și scrie, la sugestia prințului Hangerliu, un articol în care exaltă „forțele tinere". Cînd Mișcarea ajunge la putere, Sufletel expune portretul lui Max Hangerliu nu numai la institutul dirijat de nevastă-sa, dar și în propria locuință. Pînă și Pomponescu, înainte de a fi ultima dată ministru, face Mișcării avansuri. Dar spiritul cel mai versatil și combinatoriu, mediatorul afacerilor tenebroase, profitorul de pe urma tuturor situațiilor confuze, a tuturor schimbărilor, este, desigur, Gaittany. Rudă cu Hangerliu, el află prin acesta și tot ce se petrece în Mișcare și tot ce ar dori Mișcarea din partea cuiva din cercul său și, cu serviabilitatea lui proverbială, mediază discret tot felul de tranzacții. Drept răsplată, sub regimul instaurat cu participarea Mișcării, Gaittany primește „o sinecură, cu titlu vag, foarte remuneratoare, dotată cu două automobile și un camion". Banul, cum se vede, nu are miros pentru „spiritele academice", care îl apucă, fără prejudecăți, de oriunde pică. De ce s-ar abține să și-l însușească, pe toate căile posibile, și indiferent de proveniență, un comerciant? Consecvent principiului: „Așa e comerțul, nu-i alegere", Saferian Manigomian acceptă orice combinație aducătoare de profit, cu oricine. Își împrumută numele unei întreprinderi germane, pretins comerciale, la adăpostul căreia se practică, nu fără concursul Mișcării, spionajul și diversiunea. Achiziționează, *pro forma*, cavouri în care Mișcarea depozitează provizii alimentare și armament. Prevăzînd iminența unor schimbări politice de natură a îngreuna, dacă nu chiar stopa libera circulație a mărfurilor, negustorul își umple magaziile cu saci de cafea, lăzi de vanilie, stochează cantități imense de piper, scorțișoară, cacao, ceai, tot felul de alte alimente inalterabile, nu fără a-și îndemna, în același timp, cunoscuții, în chip dezinteresat, pasămite, să-și procure din timp tocmai respectivele bunuri. Evenimentele precipitîndu-se, îl bate gîndul să emigreze în Orient, spre a se pune la adăpost de orice posibilă sur-

priză dezagreabilă. Revenind la intelectuali, aceştia nu sînt doar filistini, oportunişti, ci şi — indiferent în ce conjunctură politică — sterili. Inactivitatea cerebrală a intelectualilor de formaţie mai modestă, Călinescu a denunţat-o, s-a văzut, în numeroase texte publicistice. În roman, Ioanide reia tema, deplîngînd sterilitatea învăţaţilor notorii, „putrefiaţi de cultură". Agasat de lamentaţiile celor ce pretind a nu se fi realizat din pricina „greutăţilor vieţii", arhitectul se stăpîneşte cu greu să nu-şi dea pe faţă cu voce tare, fie şi într-un cadru cu totul impropriu, opinia sinceră în privinţa pretinsei „condiţii fatale" ce constrînge pe mulţi să nu producă ceea ce sînt în stare. „Sufletel — transcrie naratorul reflecţiile lui Ioanide, rezumativ — citea pe Homer în greceşte, hilarul Hagienuş descifra cuneiformele, Pomponescu nu era deloc un om fără pricepere în specialitatea sa (beton armat), Dan Bogdan era un profesor cu reputaţie. Toţi, într-un fel sau altul, găsiseră în viaţă mari înlesniri şi erau acum cel puţin oameni lipsiţi de orice griji materiale. Ce-i împiedica de la creaţia la care simţeau că sînt obligaţi ?" Explicaţia pe care arhitectul şi-o dă lui însuşi e următoarea : „ne aflăm încă în era fanariotă, prelungită, indivizii nu vor altceva decît să parvină. Nemaiexistînd boieriile şi alte dregătorii sonore, aventurierii caută titlurile veacului : profesor universitar, doctor, arhitect, cînd nu-l pot obţine pe cel de ministru. Voluptăţilor orientale s-au substituit altele : plăcerea de a citi, de a călători." În alţi termeni, ocupaţiile intelectuale sînt pentru savanţii noştri nu moduri ale angajării în serviciul culturii, al creaţiei, ci sursă de plăceri. Pica Ioanide nu are despre intelectuali păreri mai bune. Confesîndu-se tatălui, ea îi mărturiseşte că, dintre toţi tinerii pe care a avut prilejul de a-i cunoaşte, tocmai artiştii i-au părut mai puţin interesanţi : „Sînt aşa de mediocri, ţi-e milă să le mărturiseşti că nu le afli nici un talent. Şi apoi sînt invidioşi, meschini..." Cît despre „titraţi", aceştia „sînt de o platitudine înspăimîntătoare. Mai toţi superficiali, vîrîţi pînă în gît în specialitatea lor. Puţini am găsit să aibă un suflet, cum să zic, bărbătesc, ceva eroic cît de cît, în sfera lor de activitate." Ideea ce se detaşează nu numai din consideraţiile direct articulate, dar din întreaga prezentare a majorităţii intelectualilor ce populează romanul e aceea că „spiritele academice" nu-şi îndeplinesc menirea firească. E ceea ce G. Călinescu afirma, într-un cursiv, *Trădarea clericilor*, din *Jurna-*

lul literar (I, 23, 4 VI 39), în termeni foarte expliciți. „Unii — scria, referindu-se, evident, la Julien Benda — au învinovățit pe clerici, adică pe intelectuali, că trădează viața, înfundîndu-se în cărți. La noi trădarea este mai neagră. Intelectualii, adică pretinșii intelectuali, trădează cartea. Titrații noștri suferă de «accedia» dantescă, de nulitatea vieții abstractive și creatoare." Concluzia fulminantului mic articol este că „lenesul intelectual e o primejdie pentru cultura noastră și trebuie extirpat". Nu cumva tema romanului *Bietul Ioanide* sau, în orice caz, o temă subsidiară a lui este tocmai „trădarea clericilor" ? Modul de existență al mai tuturor intelectualilor din această carte nu este, obiectiv, o „trădare" ? „Ca să scrie o mică notă arheologică în zece ani — acuză Ioanide — Hagienuș, omul cu gusturi bibliofile, care poseda cărțile cele mai rare și călătorise de atîtea ori în străinătate, se văieta la toată lumea de dificultățile studiului, de lipsa de concurs. Pentru acea notă, extorca aconturi, ajutoare, delegații în străinătate și — lucru curios — nici un oficial nu se credea mistificat, toți îi dădeau dreptate." Nici chiar voluptățile horticole pe care și le dăruie doctorul Hergot, nu sînt, din punctul de vedere al lui Ioanide, nevinovate. „Medicina — observă arhitectul — care ar fi trebuit să fie preocuparea de căpetenie a lui Hergot, cădea pe planul al doilea, astfel cum unii negustori de la sate țin prăvălia închisă, robotind la cîmp, încît trebuie să fie aduși de la brazdă de întîmplătorul client."

Dar Ioanide însuși ? El cum traversează „timpurile furtunoase" ? Ioanide trăiește pentru construcție. Altceva nu-l interesează decît incidental, superficial. Valorile utilitare îl lasă rece, nimic nu are interes pentru el dacă nu-i procură și satisfacții estetice. Pentru frumos e gata oricînd să sacrifice utilul. Undeva la țară, arhitectul rămîne „plăcut impresionat", ca estet (fără considerație pentru „latura economică"), de roiurile de fluturi ce nimicesc recolta : „Pe zeci de kilometri de-a lungul liniei ferate, marginile cîmpului erau acoperite cu o floare albă mișcătoare, o ninsoare parcă ridicîndu-se în sus, într-un viscol suitor". Livezile de pruni nu-l prea încîntă, întrucît „nu se acordă cu un templu grec", prețuiește mai mult, principial vorbind, „pinii, chiparoșii, palmierii, cacteele", deoarece au „altă ținută decorativă". Invazia de fluturi o contemplă cu simpatie pe considerentul că „nu strică peisajului". Fascinat de geometrie, omologînd „geometricul" cu „eternul", Ioanide su-

feră cînd îl vede sacrificat, și la originea răcirii sentimentelor sale față de Indolenta e și faptul că ea îndoaie șervetele inegal : „așa de inegal încît le transforma într-un morman de cîrpe informe". De natură mai mult estetică este, multă vreme, și repulsia arhitectului față de Mișcare și de activiștii ei. „Nu mă interesează faptele lui, — zice despre Gavrilcea — fizicul mi-este suficient. În obrazul presărat cu furuncule supurante, în falca proeminentă de jos, în teșitura frunții, în ochii înfundați, în picioarele enorme, în privirea plină de bănuieli și în limbajul sărac și prudent citesc viitorul lui." În conduita criminală a fiului său, Ioanide nu vede, un timp, — și, în consecință, nu detestă — decît „ridicolul, grotescul". Chiar imprejurările morții fiicei îi produc silă prin latura lor oribilă estetic : „I se părea o comedie de prost gust, de resortul romanelor senzaționale cele mai detestabile. Arhitectul avea o concepție sublimată despre viață și refuza din cîmpul realului tenebrosul și absurdul. Nu era «serios», după el, ca cineva să se ascundă în cimitir, iar agenții să deschidă focuri împotriva cavourilor, pentru a prinde un șnapan căruia îi intrase în cap să dea o lovitură politică. Moartea Pichii în această împrejurare îi părea ca un final ratat." Ioanide își face un titlu de mîndrie din a fi abstras din contingent, apolitic, din a nu ști (uneori afectează, răsfățîndu-se, ignoranța) ce se întîmplă în lume. Cînd Tudorel, răspunzînd unei observații, contraatacă, zicînd că „trăim în prezent", tatăl său parează lovitura, afirmînd că „oamenii inteligenți (...) se emoționează numai de marile fapte de construcție" și că de la Michelangelo încoace nu s-a petrecut nimic de seamă afară de inventarea betonului armat. Replicîndu-i-se că se produc „evenimente care vor schimba fața lumii", crede a-și spulbera interlocutorul prin această remarcă sarcastică : „Sper că soarele va apune mereu în același loc". Întrebat de Saferian : „Ce ne facem dacă e război ?" Ioanide îi răspunde printr-un „gest de nepăsare". Cînd Butoiescu îl informează că a căzut Varșovia, arhitectul nu pricepe de ce îi spune lui asta : „Și ce dac-a căzut Varșovia ?" Ziare, Ioanide nu citește decît cu totul incidental și i se întîmplă să nu afle decît cine știe cînd că s-a schimbat guvernul. Cine e șeful cabinetului nu prea are idee. În alegeri nu votează. Ioanide nu profesează doar el indiferentismul politic. Apolitici sînt și alți intelectuali din cercul său, aceia pe care îi clasează în rîndul „metafizicilor". Hagienuș e „în stare să dea orice iscălitură de

adeziune politică, numai să fie lăsat în pace". Sufletel e „mai contemporan cu Virgil decît cu Pomponecsu". Gonzalv chiar, pentru care totul în lume există pentru a genera catedre și titluri universitare, evită angajarea politică. Chiar Pomponescu era „și mai puțin preocupat de chestiunile politice decît Ioanide însuși". Prezența lui în guverne de culori diferite se explică tocmai prin aceasta ; arhitectul neprofesionist servește orice formațiune, ca „tehnician". Ioanide boicotează nu numai politica, dar existența reală în genere. Obsedat de construcție întocmai ca Gonzalv Ionescu de Catedră, Ioanide, spre deosebire de crispatul bibliograf, nu numai că se dezinteresează de viața Cetății (pe care vrea s-o edifice, totuși), dar își neglijează chiar propria familie. Gonzalv își smulge părul cînd i se îmbolnăvesc copiii, Ioanide nu se ocupă deloc de ai săi, ce-i drept, adulți. Mirat de a-l vedea pe Tudorel în cizme, arhitectul nu se gîndește să-l chestioneze pe tema aceasta. Purtările tînărului îl intrigă, în general, dar nu caută să aibă cu el o explicație. Chiar dacă îl provoacă la dialog, după cîteva schimburi de replici, abandonează disputa, promițînd s-o reia altădată. E, din partea lui, în raporturile cu fiii, în special cu băiatul, o reținere, un soi de sfială, o timiditate (ascunsă, la un moment dat, îndărătul unei ieșiri violente), un trac, în sfîrșit, pe care îl transmite și doamnei Ioanide. Tudor pleacă, fără să-și anunțe părinții, la Berlin, într-o misiune secretă. Aflînd aceasta *post factum*, Ioanide îl întreabă dacă e adevărat. Tînărul îngăimînd ceva confuz, tatăl său găsește cu cale să-l prevină că nu vrea să-l tragă la răspundere : „Nu-mi trebuie, domnule, nici o explicație, faci ce poftești ! Ai fost sau n-ai fost ?" Atîta dorea să știe. Nu de alta, dar ca să știe ce să răspundă celor ce-l „plictisesc" cu întrebări. Satisfăcîndu-i-se curiozitatea, pune punct incidentului, definitiv, bucuros de a putea „ieși în lume cu fața deschisă", întrucît se află în posesia „unui adevăr pe care l-a cucerit cinstit". Arhitectul nu se poate decide, și nici soția lui, să se angajeze într-o discuție serioasă cu tînărul nici după ce acesta vine acasă tot numai răni de pe urma bătăii de la club pentru neglijență : „Nici arhitectul, nici doamna Ioanide nu turburară pe Tudorel cu vreo aluzie la cauza veritabilă a rănilor", prefăcîndu-se a crede că ele se datorează căderii pe scară. Ioanide își motivează indolența, comod, prin invocarea dificultății de a găsi limbaj comun cu noua generație, mult prea deosebită de a sa, ca mentalitate.

Se asemuiește cu „o găină care a clocit ouă de rață". Stînd pe mal, nu poate urmări bobocii lansați pe apă. „Generația nouă — zice — s-a deplasat în alt element, pentru care oameni ca mine (...) n-au organe de respirație". În loc de a sta de vorbă cu Tudorel, arhitectul preferă să-l spioneze, culegînd hîrtiile rupte, aruncate de el pe jos, sau violîndu-i sertarele. Oricare i-ar fi argumentele în sprijinul propriului stil de viață, e vădit că Ioanide ține, întocmai ca Hagienuș și Suflețel, mai mult decît la orice, la comoditatea personală. O afirmă singur: „m-am pierdut în voluptăți intelectualistice și estetice (...), ca un Hagienuș și un Suflețel", adăugînd că „n-a fost mai înțelept decît Gonzalv Ionescu". Diferența — notabilă — consistă în aceea că pentru el comoditatea nu e scop în sine. Scopul existenței sale e creația, dar prin creație arhitectul își procură satisfacții nu cu totul de alt tip decît cele obținute de alții prin lectură și prin erudiția fără finalitate. Ioanide e și el un hedonist în felul său, doar că de clasă mai înaltă. Conduita lui este tot „trădare". Trădare nu a culturii (decît indirect), dar a vieții; și pe care viața o pedepsește drastic. Arhitectul își descoperă pînă la urmă eroarea, și se căiește amar pentru că nu a curmat-o la timp. O descoperă, din păcate, foarte tîrziu, nu prea tîrziu pentru a se redresa, prea tîrziu, însă, pentru a mai putea să fie în vreun fel de folos copiilor. Pica e moartă, Tudorel așteaptă să fie executat. Vizitîndu-și băiatul, la închisoare, arhitectul se spovedește el celui pe care ar fi avut datoria de a și-l apropia sufletește, determinîndu-l, cu mult înainte, să i se spovedească. „Fi-voi eu, care trebuia să-ți îndrumez pașii — se întreabă — considerat mai puțin vinovat decît tine?" Și urmează: „În tot cazul, regret că nu te-am ajutat să fii protagonistul unei cauze mai bune. Condamnatul sînt eu. M-am crezut patriot și m-am dezinteresat de viața publică (...) Am crezut că arhitectura e totul și n-am priceput că întîi trebuie să te îngrijești de patria și poporul pentru care construiești..." După edificarea bazilicii, Ioanide se consideră, nu fără a se autoidealiza întrucîtva, artistul care și-a jertfit creației procreația. Adevărul e că și-a neglijat familia și din simplă indolență, nu exclusiv din cauză că ar fi fost cu totul absorbit de creație. Oricum, prin pierderea fiilor a devenit, fără voie, un fel de nou Meșter Manole. „Biserica asta severă — spune cuiva arhitectul — este pentru mine un fel de Curte-de-Argeș în care am zidit umbra a doi copii. Sînt un Meșter Manole dublu."

Privit dintr-un anume unghi, din interior, *Bietul Ioanide* apare ca romanul descoperirii de către arhitect a unei lumi ignorate. Ioanide parcurge, într-un fel, la alt nivel și în cu totul alt context, o experiență analoagă aceleia a lui Felix Sima. Tînărul medicinist descoperea erosul. Arhitectul are revelația politicului. Ceea ce era pentru Felix Otilia, devine pentru Ioanide, *mutatis mutandis*, propriul său fiu. Din punctul său de vedere considerat, romanul este, în stratul lui cel mai adînc, *Enigma lui Tudorel*. Pentru el, Tudor Ioanide este protagonistul central al tragediei derulate sub ochii săi și prea puțin luate în seamă pînă la episodul final.

Trăiește Ioanide sentimentul tragicului ? Una dintre principalele idei directoare din cel mai amplu (și foarte pătrunzător) studiu consacrat prozei călinesciene e tocmai aceea că scriitorul „n-avea, organic, vocația tragicului". Dar însuși autorul studiului simte nevoia să-și amendeze pe loc prea categorica aserțiune : „Sau dacă o avea, la un anume grad, el reducea tragicul la acele coordonate prin care nu se depășea conflictul potențial dintre voință și afect. Tragismul conștiinței îl întîmpina bănuitor și fără curiozitate." [18] Cu această specificare, opinia poate fi, negreșit, susținută. Situația-limită în care se găsește Ioanide la aflarea veștii că fiica lui și-a pierdut viața, apoi aceea, analoagă, în care este aruncat prin împușcarea lui Tudorel ofereau romancierului prilejuri optime de a reliefa tragicul. Romancierul nu le ratează. Comunică însă stările de conștiință ale arhitectului, ca și pe acele ale soției sale, cu atîta sobrietate, cu o asemenea economie de mijloace încît devine clar pentru cititor că sensibilitatea scriitorului la tragic e limitată. Intuiția marilor zguduiri, a surpărilor interioare catastrofale, a prăbușirilor fără speranță, Călinescu, hotărît, n-o avea. De aici și receptarea mai curînd superficială a creației lui Dostoievski. În cazul concret, Ioanide și Elvira Ioanide traversează, la moartea fiilor, momente traumatizante, dar care nu le rup, totuși, definitiv, echilibrul interior, nu-i modifică structural. Nefericita mamă are puterea, la moartea Picăi, de-a alerga unde trebuie, pentru a primi încuviințarea de a face pentru fiica dispărută ceea ce se mai putea face. Cu aceeași tărie suportă pierderea băiatului. Comportamentul lui Ioanide reflectă o psihologie despre care ar fi vădit impropriu a zice că este a unui om tare. Mai curînd poate fi suspectat

arhitectul de timiditate, spre a nu spune : laşitate. Cînd soţia îi aduce vestea că Pica s-a prăpădit, „Ioanide ridică ochii spre ea, fără a spune nimic. O indiferenţă totală îl izbise, iar mîna lui dreaptă desena mecanic pe o foaie de hîrtie un şir de coloane ionice." Reacţia e foarte veridică, notată cu o intuiţie exactă a mişcării psihice spontane, provocate, obişnuit, de marile şocuri. Cu acelaşi realism psihologic sînt consemnate stările parcurse de către personaj, în continuare, în aceeaşi zi. Ca şi cum n-ar fi realizat ce se întîmplase, arhitectul contemplă „foarte calm" portretul fiicei, repetînd o exclamaţie obişnuită a lui : „Ce frumoasă fată am !" Şi se gîndeşte la Pica îndelung, ca la o fiinţă vie, de care s-a despărţit temporar. Nu poate şi nu vrea să şi-o reprezinte moartă : „Cadavrul descompune amintirea, o desfiinţează, şi Ioanide nu voia să piardă pe Pica". Reaşezat la masă, „făcu pînă noaptea tîrziu fel de fel de jocuri lineare pe foi de hîrtie, într-o distracţie completă". La înmormîntare nu se duce. În dimineaţa zilei în care ştie că urmează a fi executat Tudorel, arhitectul se plimbă, un timp, prin cameră, nervos, dorind ca tragicul eveniment „să se petreacă mai repede sau să fie amînat", apoi, istovit, cade într-un fotoliu, lăsîndu-se „invadat de o stare de somnolenţă". Vede cum, fiind toamnă tîrziu, din copaci cad, încet, frunze mari şi roşii. O clipă, încearcă să şi-l închipuie pe osîndit, să-şi imagineze ce simte, dar numaidecît alungă această preocupare, ridicîndu-se din fotoliu şi aşezîndu-se la masa de lucru. „Acolo, cu un creion în mînă, schiţă la infinit siluete de biserici, revenind des asupra cupolei sferoidale de sticlă. Jocul acesta mecanic îl fură treptat, făcîndu-l mai aplicat la lucru şi răpindu-i noţiunea de scurgere a timpului." Cînd încăperea se umple de iradiaţiile sonore ale bătăilor de ornic, opt la număr, Ioanide se ridică în picioare, palid, ştiind că, din acele clipe, „Tudorel nu mai există". Încă o dată : în aceste notaţii sobre e mult adevăr sufletesc. Marile nenorociri nu provoacă, de obicei, zguduiri violente, imediate. Organismul îşi ia măsuri de apărare, intrînd într-un soi de paralizie, autoadministrîndu-şi, s-ar putea zice, un fel de anestezie. Dar tragediile lasă urme. Soţii Ioanide însă îşi revin, de pe urma şocurilor, relativ repede, chiar dacă interior rămîn marcaţi, nu foarte profund. Văzînd lumea „în alt ton", trădînd pentru ochiul avizat un anume „dezechilibru" în felul de a fi, ei „se purtau aproape exact ca înainte. Ioanide redevenise paradoxal în vorbire. El-

vira își reluase frivolitatea ei". Experiența tragicului nu provoacă în psihologia soților Ioanide răsturnări definitive, nu face din ei alți oameni.

Roman analitic, în primul rînd, și numai în rîndul al doilea „palpitant", în intenția autorului, *Bietul Ioanide* se înscrie prin aceasta — în marginile spațiului literar național — în tradiția literaturii Hortensiei Papadat-Bengescu. Mijloacele analizei sînt aproximativ cam de același tip cu ale autoarei *Concertului din muzică de Bach.* Radical diferite, în orice caz, de acele ale lui Camil Petrescu. Literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, susține G. Călinescu, în a sa *Istorie* (p. 653), este „plată", originalitatea ei stînd tocmai în „platitudine". Un fel de „platitudine" caracterizează și romanele călinesciene. Scriitorul portretizează mai ales oameni comuni, expune situații banale (cînd nu ancorează, programatic, în senzațional și „palpitant"), adoptă un stil cît mai sec, mai neutru. Pe cît este Călinescu, stilistic, de briant și vivace, în opera critică, în eseistică și publicistică, pe atît e de „plat", cu intenție, în romane. Aici, expresia nu izbește prin insolit, prin răsuciri imprevizibile, cuvintele nu erup, cu reverberații policrome, ca din fîntîni arteziene, fraza e pe alocuri aproape greoaie, narația evoluează lent, cu opriri, reveniri și ocoluri. Lipsește, într-un cuvînt, acea vervă, acea volubilitate atît de caracteristică prozei călinesciene ideologice. Modul cel mai frecvent al demersului narativ este relatarea. Căutînd rareori să creeze iluzia de a capta acte și procese sufletești în stare genuină, de a transmite însuși palpitul inefabil al vieții lăuntrice, romancierul comunică evenimentele din sfera conștiinței, ca și pe cele materiale, adesea, rezumativ. Unul dintre procedee este, ca în proza Hortensiei Papadat-Bengescu, colportajul. Prin el sau pe alte căi, scriitorul dă curs larg, întocmai precum creatoarea Halipilor, „bîrfei", *Bietul Ioanide* mai ales, dar și celelalte romane fiind, în bună parte, asemenea ciclului romanesc al numitei autoare, „o lungă, fină, inteligentă clevetire", chiar dacă nu „într-un limbaj imposibil, absolut vorbit". Drept urmare, se produce o situație paradoxală. „Bietul Ioanide" găsindu-se în centrul romanului omonim, nu-i totuși, personajul cel mai minuțios, mai profund analizat. Mai curînd, dimpotrivă. Adoptînd față de erou o atitudine extatică, naratorul nu-i scormonește straturile cele mai adînci ale sufletului, nu-l dezgolește, ca pe ceilalți, nu-l „bîrfește". Dacă greșește, arhitectul greșește din prea

multă dăruire creatoare, din devotament fanatic pentru o unică idee, nicidecum — asemenea altor intelectuali — din motive mai puțin nobile sau — mai cu seamă — inavuabile. De aici insuficiența motivației interioare a unora dintre atitudinile, dintre comportamentele arhitectului și chiar o oarecare incoerență lăuntrică a lui, ca personaj. Dezinteresul său pentru fii nu ni se revelă obiectiv, ca un implicat inevitabil, tragic cu necesitate, al voinței sale de creație. Ioanide nu trăiește în asemenea circumstanțe încît să fie constrîns a alege între vocația construcției și viața de familie. Cu atît mai mult nu este o fatalitate practicarea erosului extraconjugal. Nici un fapt, nici o declarație măcar, nu vine să demonstreze că dacă nu și-ar înșela nevasta, arhitectul n-ar putea să creeze. În sine privite, infidelitățile lui pot să nu fie scandaloase. Nu aceasta e problema. Întrebarea este ce vor să spună aceste infidelități, care le e semnificația. Explicația dată de Ioanide însuși (și de autor, în scrisoarea citată) e greu de primit. „Ioanide — citim, într-un loc — iubea femeia pe toate registrele : patern, conjugal și liber, era un om dedicat eternului feminin." Într-o discuție cu Erminia, arhitectul lansează teoria că fiind „un expert eugenic al femeii", bărbatul e în permanență „obsedat de orice formulă fizică extraordinară, are amorul propriu de a înscrie în galeria sa exemplarele rare" ; aceasta, deoarece, „natura vrea perfecționarea speței". Prin asemenea speculații se poate justifica orice. Oscar Wilde relatează undeva, cu încîntare, legenda potrivit căreia Benvenuto Cellini ar fi crucificat un om viu din motive... estetice : spre a-i studia convulsiile din timpul chinurilor. Singura explicație convingătoare — sub raport psihologic — a libertăților pe care Ioanide și le ia în materie erotică poate fi obținută prin raportarea romanului său la acela al tînărului erou din *Enigma Otiliei*. Arhitectul ar fi un Felix pe deplin maturizat și care, vindecat de romantism, „culege (vorba lui Călinescu despre Stendhal) de la orice femeie, ceea ce i se poate da" *(Ist...,* 659), răzbunînd astfel înfrîngerea juvenilului idealist Felix Sima.

Izolat de viața lumii, retras în turnul de fildeș, și cam amoral, Ioanide nu e un mizantrop de rînd și un însingurat incurabil. Oricît s-ar distanța de prezent, un „sentiment al patriei" *sui generis* îl stăpînește în permanență, oprindu-l de la acte direct reprobabile. Șocat de aspectul esteticește repugnant al practicilor Mișcării, arhitectul intuiește totodată că „în toată

afacerea asta e ceva suspect, ceva ce nu pornește din sentimentul patriei", că ideologia pe care se bizuie fanatismul fiului său nu stă, chiar dacă el crede asta, „pe ideea de patrie". Știind că fondurile cu care operează Mișcarea „provin cu siguranță de la o putere străină",lui Ioanide îi este limpede că „e, cum s-ar spune, puțină trădare la mijloc. Tudorel și unii dintre prietenii săi — admite arhitectul, într-o convorbire cu Pica — „pot să fie de bună credință", însă „niște adolescenți mînați de elemente suspecte și cu bani străini nu pot să aibă noțiunea clară a intereselor țării". Din păcate, patriotismul lui Ioanide rămîne platonic și defensiv. Arhitectul ar dori sincer să-și „vindece moralmente" progenitura, nu știe însă cum să procedeze, și nici nu prea își bate capul pentru a găsi mijloace de-a acționa într-un fel. Statornic, de nezdruncinat rămîne, în orice caz, atașamentul său pentru spațiul național, și oferta ce o primește dintr-o țară străină de a se stabili acolo, în condiții avantajoase, îi provoacă stupoare. Răspunsul său la întrebarea deconcertantă, a Sultanei, inspiratoarea ofertei : „ce-l leagă de România" îl avem în caietul fiului său. Ioanide nu concepe autorealizarea, creația, decît pe tărîm românesc. „Tata — scrie Tudor Ioanide — n-ar accepta, în meseria lui, deplasarea de pe solul României, cu toate că admite a se afla în condiții neprielnice pentru creație. (...) În țară (...) disperarea îi dă avînt, are halucinații arhitectonice caracteristice pustei, e sub imperiul unei fata morgana. Oricît ar dori, un artist — zice el — nu poate asimila brusc tradiția unei țări, spațiul specific, iar arhitectura e arta cea mai geografică..." Ce nu suportă Ioanide, organic, sînt agitațiile sterile, fie politice, fie de orice altă natură, cărora, din nefericire, le asimilează abuziv preocupările civice în totalitate. Fondul său adînc nu e însă al unui asocial, și nici chiar — în înțeles înalt — al unui apolitic. Într-un raport confidențial, la care accede, prin efracțiune, arhitectul citește despre sine, între altele, următoarele : „Filosofia lui socială pune mai presus construcția decît formalismul politicianist, și arhitectul Ioanide spune peste tot prietenilor și studenților că detestă individualismul liberal anarhic și că ar avea nevoie de un principe sau de o republică inteligentă, care să-i comande un oraș". În amintitul *credo,* Tudor Ioanide destăinuie că el și camarazii s-au gîndit să-l atragă pe arhitect de partea lor, dîndu-i, la timpul potrivit, „să construiască pentru generațiile tinere, în spiritul prezentului". „Însă — adaugă

imediat — tata, prin obsesia grandoarei și a cetății ca locuință indivizibilă a mulțimii are, fără să-și dea seama, poate, mai multă înclinare spre comunism." Într-adevăr, în noul climat social, creat prin acțiunea forțelor a căror existență Ioanide o ignoră cu desăvîrșire și la care în tot romanul nu se găsește nici cea mai vagă referință, excentricul arhitect va înceta de a mai fi un visător evadat din real, devenind, în toată puterea cuvîntului, Constructorul. Latente în *Bietul Ioanide*, disponibilitățile în virtutea cărora arhitectul, fără s-o bănuiască, are „înclinare spre comunism" vor deveni atribute definitorii în *Scrinul negru*.

Noul roman îl arată pe arhitectul Ioanide schimbat radical. Coborît, cu toate uneltele, din turnul de fildeș, el este acum, prin excelență, artistul-cetățean. „Am devenit cetățean", declară arhitectul. „Vreau să fiu folositor semenilor mei". Transformarea poate părea bruscă, și cineva chiar spune aceasta, direct, în roman. Nimic mai normal, totuși. Tot timpul, arhitectul nu-și dorise altceva decît să fie pus în situația de a construi masiv, monumental. Vechea societate îi oferise această posibilitate doar cu totul intermitent și într-o măsură cu mult inferioară posibilităților sale. Constrîns, în consecință, să-și satisfacă apetitul de creație mai ales în planul reveriilor și utopiilor, el întocmea monumente din ipsos, nu fără a spune în dreapta și-n stînga că „ar avea nevoie de un principe sau o republică inteligentă, care să-i comande un oraș". În noua societate, Ioanide își poate valorifica integral talentul și puterea de muncă. „Fiți sigur — îi garantează un activist de partid — că vom construi în curînd în așa fel că nu veți prididi nici dumneavoastră, nici o armată de arhitecți." Într-adevăr, arhitectul nostru are ce face. După proiectele lui ia ființă „un colosal teatru popular", un grandios palat al culturii, un cartier de locuințe muncitorești, o mulțime de fabrici. Ioanide își finalizează, spre a fi tradus în viață, vechiul plan de sistematizare a Capitalei, conceput, firește, în spiritul articolelor călinesciene din 1944. Un alt mare proiect al său prevede construirea pe malul Mării Negre a unei localități balneare care să amintească întrucîtva de Pompei. Munca fiind elementul său, e natural ca arhitectul, temperament expansiv, dinamic, să fie stăpînit de „optimism aprins", să-și biruie tristețea pe care unii i-o citesc pe figură și să nu se gîndească la moarte. „Viața —

meditează Ioanide — este un elan nestăvilit. Că tot ceea ce construia avea să se dărîme, precum frescele lui Rafael din «*stanze*» aveau să se mistuie odată cu surparea fatală a Vaticanului, că pămîntul avea să se rătăcească în goluri și soarele să se răcească, acestea erau, în definitiv, și ele, abstracțiuni față de faptul că (...) era mistuit de o ardoare imensă de a construi, ce nu suferea nici o contradicție teoretică." Negăsindu-și odinioară afinități cu societatea în care trăia, arhitectul se simte în largul său în spațiul socialist și mutațiile social-istorice tumultuoase îi procură stări de entuziasm patetic: „Trăim o epocă de Renaștere, un romantism focos și optimist și sînt sigur că vom fi subiectul litografiilor veacurilor următoare (...). *Viețile paralele* ale lui Plutarh vor fi banale față de cronica vremurilor noastre. Vom avea nevoie de un nou Tacit și de un Shakespeare care să zugrăvească eroii albi și negri ai acestui secol." Adeziunea la „romantismul focos" al epocii modifică întreaga optică a personajului. Amator altădată de singularizare, plăcîndu-i să treacă drept o personalitate ciudată, neînțeleasă, cultivînd paradoxul, Ioanide se vrea, în noile condiții, cît mai integrat climatului social, cît mai puțin „genial" în înțeles romantic. „Un arhitect solitar este un paradox", afirmă fostul contemplator de himere, iar cronicarul său, romancierul, notează: „Ioanide nu avea vanitate de autor, primea bucuros munca în colectiv și discuta în chipul cel mai surprinzător, pentru cei care îl bănuiau de personalism". Dorința de a construi este asociată acum, la el, cum nu era altădată, cu o vie conștiință a finalității construcției. „Înainte — mărturisește arhitectul, într-o convorbire — făceam orașe de ipsos și eram mulțumit. Azi mi-am dat seama că este o mare fanfaronadă să produci arhitectură în albume și machete. Asta dă notorietate în anume cercuri, dar oamenii care stau în bordeie nu trag nici un folos. Vreau să-i văd pe toți în palate, să se bucure de solemnitatea marilor saloane, ca grecii în templele lor." Preocupat altădată de „edificiul ca atare", crezînd că a fi arhitect e „un joc cu geometria", Ioanide își nega principiile prin chiar propria activitate profesională, întrucît, neputînd construi în spiritul lor, accepta. de nevoie, să proiecteze imobile în indiferent ce stil. „În vreme ce meditam orașul monument unic, îl distrugeam eu însumi, presărînd urbea cu construcții de felurile gusturi, admisibile unele în sine, anarhice în total." Pentru reedificarea orașului după o viziune unitară,

a fost necesară schimbarea ordinii sociale și, implicit, integrarea civică a constructorilor. Integrarea implică, desigur, anumite reconsiderări, acomodări, renunțări, și Ioanide le acceptă, nu fără „oarecare melancolie". El ar dori, înainte de toate, ca „tot ce visez să se îndeplinească îndată". I se pare (aceasta la început) că lucrările merg încet, iar el, fiind „bătrîn", nu are timp să aștepte. Pe de altă parte, ar vrea ca noile clădiri să aibă somptuozitatea marilor palate și catedrale de celebritate universală. „Să ridicăm — este el de părere — fabrici și locuințe, dar să le facem frumoase ca domul din Milano și ca palatul din Versailles. Coloanele uriașe, pilaștrii, cupolele înalță sufletele și le dau avînt în munca diurnă. O colonadă dă gînduri mărețe ca și o pădure seculară ori ca o cataractă." Nu se cramponează însă de nici o idee de a sa, dacă e secundară, derivată, de vreme ce vede realizîndu-se „esențialul". Iar „esențialul" e „a gîndi totul laolaltă, a planifica". Cînd cartierul proiectat de el ia efectiv locul fostei infecte mahalale, arhitectul se declară satisfăcut, cu toate că se operaseră „anumite simplificări în privința unor decorații". Cu toată „propensiunea de a vedea totul la nivelul templelor și palatelor", de a pune pretutindeni „blocuri de granit ori de marmură", Ioanide găsește că „totalul" realizează întocmai aspirațiile sale artistice și, fericit, conchide că „s-a terminat cu individualismul burghez". Își vede împlinit visul de a participa la construirea orașului, conceput ca „o compoziție muzicală". Adaptat la realități, arhitectul nu este numai concesiv, dispus să cedeze, estetic, în chestiuni neesențiale, să sacrifice unele detalii ale planurilor sale, dar și lucid, practic, capabil să-și nuanțeze chiar principiile orientative fundamentale. Adorator al „marii geometrii", înălțînd în imaginație edificii colosale prin care natura să fie concurată, sfidată, el înțelege, în activitatea concretă, să se supună, însă nu orbește, condițiilor spațiale date. Trebuie, își zice, căutat „un reazim în geografia locului și etnografia lui. Arhitectul e, în definitiv, un peisagist superior și trebuie să puie rînduială în natură." Ioanide admite că există locuri unde natura are „echivalența unei opere de artă". Maiestuasele păduri californiene de sequoia, asiaticii „munți conici atingînd cerul" sînt „puncte sublime" ale naturii, în care „omul aproape nu are nevoie de a interveni". În cîmpia bucureșteană, ca și în alte „părți aride ale globului", „sublimitatea naturală trebuie obținută prin mijloace arhitecturale,

adică simetrice", precum alinierea copacilor, care trebuie să fie „înalți și drepți ca niște coloane", construirea de bănci de piatră și arcuri de triumf. A nu sacrifica natura, dar a o subordona ordinii artistice, exigențelor spiritului uman, aceasta este ideea sa directoare esențială.

Într-o discuție, Ioanide se declară comunist. Și chiar lucrează, efectiv, „ca un adevărat activist", după aprecierea activistului de partid cu funcție de răspundere, Dragavei. Aceasta, „dacă înțelege" sarcina ce-i revine, dacă „împărtășește ideile fundamentale" de care e direcționată o anumită acțiune. Același activist observă că, „totuși, chiar bine de tot nu ne pătrunde". Nu numai că, fiind „un om de șantier", „nu-i plac ședințele", dar, ca unul care „a trăit în mediile artistice burgheze din Apus, cu morala lor boemă", „nu e un exemplu" în ceea ce privește „morala proletară"; crede „că-și poate îngădui a cuceri orice femeie" care îl interesează. Dacă ar putea să-i citească gîndurile, să-i înregistreze reacțiile intime, Dragavei ar adăuga, negreșit, că înclinația de a privi lumea din unghi estetizant, de a sacrifica totul esteticului nu l-a părăsit. În practică, arhitectul urmărește, desigur, cu prioritate, utilul, necesarul, însă dacă se ivește ocazia, nu-și reprimă tentația de a se abandona contemplării frumosului și sublimului în sine, chiar dacă acestea îi sînt procurate de un spectacol nociv. Zărind, noaptea, un incendiu, Ioanide îl privește, deși își dă seama că arde teatrul proiectat de el, cu „un fel de exultanță". Rămînînd însă la meteahna denunțată de către Dragavei, ce e de spus cu privire la recrudescența expansivității erotice ioanidiene? Motivația acesteia este mai plauzibilă în *Scrinul negru* decît în *Bietul Ioanide*. Elvira Ioanide, „mondenă în purtări și sprintenă", adoptă față de soț, constant, „limbajul și manierele unei prietene sau ale unei surori". A devenit o altă Erminia Hergot. Dimpotrivă, Ioanide, simțindu-se „tînăr și mai vibrant sufletește ca oricînd", e obsedat de „ideea dragostei". „Probabil — remarcă naratorul — că pierderea celor doi copii ai săi, Tudorel și Pica, cu zece ani în urmă, redeșteptase în arhitect instinctul paternității. Visa, fără să-și dea seama clar, să aibă și alți copii." Visul nelămurit se preschimbă curînd într-o foarte conștientă și acută dorință. Existînd semne că are să devină tată prin tînăra actriță Cucly, Ioanide redactează chiar un șir de „sfaturi" pentru viitoarea odraslă, în două variante, una destinată „fiului", dacă nou-născutul va fi bă-

iat, alta „fiicei", în eventualitatea că are să fie fată. Dragostea maritală pentru Cucly nu-l solicită în asemenea măsură încît să nu rămînă disponibil și pentru alte experiențe, nu tot atît de... complete însă. Pe Mini, secretara sa, o iubește „spiritual", cam în felul în care Adela, personajul romanului omonim al lui Ibrăileanu, e iubită de către quadragenarul Emil Codrescu. Această fată cu înfățișare ingenuă îi inspiră arhitectului „un respect paralizant". Cînd sînt împreună, singuri, sau cînd se întîlnesc în societate, se comportă față de ea cu o răceală forțată, ce trădează — și lumea observă aceasta — crisparea generată de impulsul refulat. În singurătate, îi caligrafiază numele cu diferite caractere și o desenează, așezată pe un altar, între turnuri și cupole. Are momente în care ia hotărîri temerare, dar pe care nu le duce la îndeplinire niciodată. Îndrăzneli, cu totul moderate, își permite doar în imaginație ! Sărută genunchiul fetei prin ciorap, își lipește obrazul de al ei, o ia în brațe și o plimbă prin cameră. Chiar și muzică ascultă cu ea, la început, doar în închipuire. Îi cîntă, mai exact spus, la vioară, în vis. Cînd află că s-a măritat, îl trec sudori reci. Iar vestea că Mini va avea un copil îl deconcertează : „Dacă Gaittany i-ar fi împărtășit că este însărcinat, lucrul i s-ar fi părut mai firesc." Arhitectul își privește adorata... infidelă „mut și cu stupoare, ca pe un fenomen monstruos al naturii", rămîne cîteva clipe ca paralizat, apoi izbește violent cu palma în masă, în fine, rămas singur, se lansează mental într-o diatribă împotriva ingratei care, în timp ce el, neîndrăznind s-o atingă cu degetul, proiectează în onoarea ei „o sută de cascade și jocuri de apă", „se împerechează, cunoaște uzul organelor și vorbește calm despre rodul oribilelor ei isprăvi nocturne". Analog, dar cu mai puțină sfială, iubește Ioanide pe sora secretarei sale, Mihaela, în care are sentimentul de a identifica un caracter al Dianei. Pe ea nu ezită să o strîngă zdravăn în brațe și să o sărute, deși nu foarte senzual, după ce o cucerește prin gestul, devenit la el moment inițial obligator al ritualului erotic, de a îngenunchia în fața ei... „cu autoritate". Trei iubiri extraconjugale, simultan, chiar platonice fiind două dintre ele — ce revelă aceasta ? Îmbrățișînd-o pe Mihaela-Diana, arhitectul are, uneori, sentimentul de a-și strînge la piept fiica defunctă. Patern, pînă la un punct, o iubește pe Mini și chiar pe Cucly. Oricare le-ar fi însă natura, sentimente atît de generos distribuite nu pot fi deosebit de profunde. Marea iubire e, totuși,

acaparatoare. Exclus nu e ca un bărbat să se simtă atras egal de irezistibil spre două femei (este cazul unui personaj dintr-un roman al lui Mircea Eliade) sau chiar spre mai multe, însă o astfel de psihologie reclamă o analiză mai aprofundată, o motivare mai temeinică. În *Scrinul negru* însă, ca și în *Bietul Ioanide*, naratorul descrie comportamentele arhitectului cu o vădită preocupare de a nu discredita cumva personajul în ochii cititorului. Amorurile lui Ioanide sînt relatate într-un chip asemănător oarecum aceluia în care se vorbește în cărțile biblice ale regilor despre viața sexuală a lui David și a lui Solomon. Atracția personajului către orice femeie încîntătoare e perfect normală, orice ins sănătos dorește instinctiv ființele de sex opus prezentabile, însă cine nu este amoral pune impulsiilor o frînă. Ioanide își înfrînează și el pornirile, nu le permite să escaladeze un anume prag, dar nu se gîndește nici o singură clipă că iubind, fie și platonic, o tînără femeie, cu atît mai mult o fată, o tulbură, îi zdruncină echilibrul psihic, sau riscă, în orice caz, să provoace asemenea perturbații. Permanent, arhitectul consideră totul exclusiv din punctul său de vedere. Se gîndește numai la sine. Un asemenea personaj e posibil, evident; decît că sforțarea creatorului de a-l determina pe cititor să-l aprobe întru totul devine stranie și nu-și atinge scopul. În ansamblu apreciat, sub aspectul realizării literare, Ioanide e mult mai „făcut", mai schematic, în *Scrinul negru* decît în precedentul roman.

Împreună cu Ioanide, ultimul roman al lui G. Călinescu preia din cel imediat premergător toate celelalte personaje ce compuneau ambianța în care se mișca arhitectul, minus, firește, cele decedate pe parcurs. Reapar astfel cei mai mulți dintre intelectualii din *Bietul Ioanide*, toți, vorba proverbului, cu părul schimbat, dar cu exact aceleași năravuri, cu firea proprie fiecăruia. Pe Ioanide, revoluția socială l-a modificat; celelalte „spirite academice" s-au adaptat doar, după obicei, noilor timpuri. S-au dat, cum s-ar zice, pe brazdă, spre a-și menține posturile și, pe cît posibil, variatele avantaje adiacente! Din primele pagini își face reapariția Dinu Gaittany. Iată-l la o ceremonie funerară, în satul Herestrău, împreună cu alte vreo douăzeci de persoane, bărbați și femei din fosta „lume bună" de odinioară. Sîntem în decembrie 1950. Gaittany pare „foarte plictisit" și se uită în toate părțile, ca și cum i-ar fi teamă să

nu fie zărit în acea companie compromițătoare. Cînd cineva începe să cînte, lîngă mormînt, din acordeon, „tovarășul" Gaittany, vădit nervos, își face vînt, cu toate că fulguiește, cu un exemplar din *Scînteia*. Gestul îi rezumă linia generală de conduită. Ținînd cu tot dinadinsul, întocmai ca înainte vreme, să se aibă cu toată lumea bine, Dinu Gaittany practică în permanență duplicitatea. În ședințe, aprobă cu grabă exagerată pe oricine i se pare că exprimă punctul de vedere al organelor superioare de conducere, făcînd în același timp, pe ascuns, semne de complicitate celui cu care se declară, implicit, în dezacord. Propria opinie nu și-o rostește niciodată limpede. Spre a nu se angaja, nu ezită, cînd nu poate proceda altfel, să dea, pur și simplu, bir cu fugiții. O șterge englezește, în disprețul oricărui protocol, de oriunde s-ar afla, de la ședințe sau de la vreo întrunire de familie a „foștilor". Servicii, pe scară mare, ca inainte, nu mai poate să facă oricui i le solicită, căci nu mai dispune de vastul sistem de relații în virtutea căruia devenise altădată atît de indispensabil. Cînd crede însă a fi prins momentul oportun, intervine, ba pentru unul, ba pentru altul, încercînd astfel să-și plaseze în diferite posturi modeste rudele și amicii din fosta protipendadă. Însă grija lui cea mare, constantă, rămîne, natural, aceea de a-și asigura un trai confortabil lui însuși. Director, în continuare, un timp, al muzeului la a cărui conducere se găsea și în *Bietul Ioanide*, doar altfel numit, cu drept de folosință asupra aceleiași splendide limuzine, iar după încadrarea muzeului în Palatul cultural, director al unei secții din noua instituție, în care calitate are iarăși la dispoziție un automobil, chiar dacă nu tot atît de luxos, Gaittany se hrănește, ca întotdeauna, cu alimente fine, adoră mai ales icrele negre, din care se înfruptă copios la recepții, călătorește comod, trăiește, în fine, pe socoteala statului socialist, ca un nabab. Intacte și-a păstrat, bineînțeles, și toate ticurile individualizante. Rîde și acum în trepte, cu subînțelesuri sau ambiguu, notează în agendă, desenează spirale în aer, transmite omagii de circumstanță, laudă patetic și compătimește fals, bate în lemn. Rezumînd, Dinu Gaittany este oportunistul tipic. Menținut în post pentru competența sa funcționărească, insul beneficiază plenar de toate condițiile create în noua orînduire activității intelectuale, fără să adere intim, măcar superficial, la ideologia și morala socialistă. Execută orbește și formal ordinele, — comentează Dragavei — dar nu

crede în sinea lui în socialism. Neschimbat a rămas și Sufletel : fricos ca un iepure, mereu agitat, repezit, debitator incontinent de formule și lozinci politice curente, trivializate, pe care le amestecă bizar, cu citate latinești. Tot ce a reținut din marxism este că bogățiile, valorile nu sînt, în sine, de condamnat, că trebuie doar judicios distribuite, iar acest ultim principiu îl interpretează în sensul că își poate permite, „om al muncii" fiind, să tezaurizeze el însuși bijuterii și pietre prețioase. „Ce — răspunde clasicistul, intempestiv, unei înțepături amicale ale lui Ioanide — bijuteriile sînt numai pentru burghezo-moșierime și pentru infamii imperialiști ? Acum mai răsuflăm și noi, oamenii muncii. În era comunistă, orice muncitoare se va găti cu nestemate și cu șiraguri de mărgele : *dat digitis gemmas ; longoque monilia collo...*" Sufletel se abține, totuși, de a-și etala achizițiile, ba chiar le tăinuiește cît poate mai mult, însă într-un mod pueril, vrednic de moș Costache. Poartă nestematele în cavitatea caduceului. Victimă, ca în *Bietul Ioanide*, a unui destin care se amuză sinistru pe socoteala lui, personajul suportă și în noul roman o traumă aproape identică celei de pe urma căreia știm că a încărunțit, într-o noapte. Se pomenește, anume, ca atunci, față în față, în aceeași încăpere, cu Gavrilcea, care, de data aceasta, îi cere bani și îi vămuiește caduceul. Sufletel se prăbușește pe covor, în neștire. Un aprig achizitor e Gulimănescu. Neavînd încredere în briliante, asupra autenticității cărora crede că s-ar putea înșela și pe care nu i-ar fi foarte simplu să le revîndă, profesorul de drept își investește banii în tot soiul de obiecte, de la covoare la felurite ceasuri, și de la motociclete la aparate medicale. Sporită, gospodăria lui este mai prosperă ca oricînd. Ducîndu-se la el, cineva care îl știe mai de mult, află că a cumpărat și casa aparținătoare cîndva lui Dan Bogdan și totodată constată că numărul porcilor a crescut și că în curte s-au adunat noi materiale și unelte, printre care o mașină de tăiat lemne. În camera de primire, vizitatorul descoperă două pendule, un aparat de radioscopie portativ. Dacă un articol oarecare lipsește din comerț, cine are absolută nevoie de el îl poate găsi, prin cunoștințe, la Gulimănescu. Profesorul și-a păstrat și deprinderea de a comunica altora, cu sadism, vești pe care le crede (sau chiar sînt, efectiv) rele. „Te-a atacat din nou la radio Londra", îi șoptește lui Ioanide. Arhitectul primind știrea cu nepăsare, binevoitorul întoarce foaia. Destăinuie con-

structorului Palatului cultural că auzise și în cercuri românești „dezaprobări categorice", unii găsind că edificiul ar fi „formalist". Văzînd că nici așa n-o nimerește, intrucît arhitectul o ține pe-a lui („A trăi nu e absolut necesar, a construi e necesar"), ipochimenul întreabă, cu o răutate nedisimulată : „Crezi că ești Michelangelo ?". Împreună cu Sufletel, și cu alții, Gulimănescu încearcă, fără succes, să reediteze cabala pusă la cale împotriva lui Ioanide, cîndva, de Pomponescu. Ei se erijează în „oameni ai muncii scandalizați, pasămite, de abaterile arhitectului de la ortodoxia stilului oficial de pe atunci. În realitate, vor să-și salveze fie vile (înscrise pe numele altora) ce urmează a fi demolate, fie terenuri expuse exproprierii prin adoptarea planurilor elaborate de Ioanide. Același ca în *Bietul Ioanide* este și Smărăndache : diletantul superior, colportorul. Consultant pe la tot felul de instituții, acest personaj, veritabilă enciclopedie ambulantă, posedă parcă darul ubicuității. Dai de el, și implicit de nevastă-sa, unde vrei și unde nu vrei : la Palatul cultural și la Talcioc, la o cantină oarecare și în cine știe ce casă particulară, la Sinaia, în Deltă. Fiind „la el acasă" în toate domeniile culturii, Smărăndache știe *Capitalul* lui Marx „pe degete", dar, din păcate, comentîndu-l, îl complică prin „interpretări de o fantezie intelectuală inepuizabilă". Îndeletnicindu-se și cu expertiza de pietre scumpe, originalul erudit se deplasează prompt oriunde e chemat, și „împodobește" consultația „cu asociațiile cele mai intelectualiste", referindu-se la *Philosophie des Geldes* de G. Simmel, la „filozofii valorilor, ca Willian Stern, întrebîndu-se dacă topazul e un *Dienstwert,* o valoare de utilitate, sau una de expresie a personalității, un *Ausdruckswert*", citînd după *Le latin mystique* de Remy de Gourmont „definiții de lapidariu medieval". Întocmai ca în trecut, acest risipitor impenitent de cunoștințe și idei, acest învățat modest și generos nu agonisește de pe urma dăruirii sale decît strictul necesar pentru menținerea existenței, astfel încît nu e de mirare că, însoțit de consoartă, e prezent la toate recepțiile cu bufet.

Personajul absolut de neuitat, nu numai dintre intelectuali, creație magistrală, egalat în ordinea realizării literare doar de unul singur dintre personajele celelalte, Hangerlioaica, mai complex și decît ea, de fapt, avînd o dimensiune în plus, inaparentă, lăuntrică, este însă Hagienuș. Episoadele ce-l au ca erou central alcătuiesc, practic, o narațiune independentă, sin-

gulară prin conținutul interior în contextul operei călinesciene, o nuvelă excepțională, pe cît de burlescă în unele secvențe, pe atît de plină în totalitate de dramatism. În existența de toate zilele, orientalismul nu e, întocmai ca în *Bietul Ioanide* și mai mult decît acolo, decît un mic burghez laș, caraghios, cu inocență, încîntător, în noul roman, prin candoarea cu care își dă în petec, făcînd în vorbe exces de zel principial, întrebuințînd un limbaj, chipurile, partinic, de fantezie. În genere, Hagienuș, îmbătrînit, își dă pe față natura sufletească într-un chip ce scoate în relief cu deosebită putere latura ei comică. Rămînînd director în minister, pînă la ieșirea la pensie, învățatul e utilizat mai ales ca traducător. Cum nu e, de felul lui, deosebit de harnic, superiorii îi atrag uneori atenția că tărăgănează cam mult predarea cutărei lucrări. În asemenea situații, el își recunoaște culpa, precipitat, nu fără a căuta s-o atenueze, prin invocarea unor... merite din trecut, fanteziste. „Eu — zice — îmi dau foarte bine seama, îmi fac cinstit autocritica, toată viața om fost materialist, am publicat la revistele socialiste, să mă bată..." În orice ocazii, dealtminteri, limbajul său este foarte savuros și expresiile devenite clișee : „uite, mă jur" și „să mă bată Dumnezeu" îl individualizează în chip nostim. Cu vîrsta, personajul a dobîndit și o deprindere care îl apropie psihologic, dar totodată îl și diferențiază, de Gulimănescu și Sufletel. Pasiunea sa de colecționar s-a transformat în manie achizitivă. Vînzînd diferite obiecte, bătrînul cumpără în schimb argintărie veche, lucrată artistic, și casa lui e un adevărat muzeu de antichități. Drama pe care o parcurge e provocată tocmai de comoara pe care o adăpostește. Terorizat și în *Bietul Ioanide* de către copii, colecționarul e adus în *Scrinul negru* în situația de a-și lua lumea în cap. Cei doi fii și o fiică pretind să fie întreținuți de el, ca și cum ar fi total inapți de a face ceva. Petrișor, în special, băiatul mai mare, fost ofițer, nu vrea să lucreze nimic, parazitează în accepția cea mai proprie a cuvîntului. Spre a-l constrînge să le dea tot ce cîștigă, Petrișor și sora sa Florica, o femeie posacă, urîcioasă, fac tatălui lor tot felul de mizerii, îl hrănesc prost, nu-i primenesc rufăria de corp și așternutul. Dar chiar luîndu-i întreg salarul, respectiv pensia, nu se liniștesc. Orientalistul descoperă, într-o zi, dispariția unei cărți rarisime. Cercetînd mai cu de-amănuntul, constată că lipsesc și obiecte din argint, de mare valoare artistică și arheologică. Copiii îl fură. Cu descoperirea acestui fapt

începe, propriu-zis, drama lui Bonifaciu Hagienuș, o dramă exprimată în bună parte în situații de comedie. Investigațiile bătrînului savant pentru a da de urma lucrurilor înstrăinate, încercările de a și le recupera punctează romanul cu momente tragico-grotești comparabile cu cele mai extraordinare „scene" din cuprinsul *Comediei umane*. De conivență cu tot soiul de excroci, Petrișor Hagienuș își jefuiește tatăl, sistematic, pe ascuns, la început, în cele din urmă fățiș. Denunțat autorităților, el profită cu atîta nerușinare și cîinoșenie de o anume groaznică boală nervoasă a bătrînului, încît organele de miliție se văd nevoite să-și sisteze cercetările. Neomenia fiului denaturat e fără margini. Vorbește obraznic cu tatăl său, îl amenință, îl șantajează, nu ezită, cînd știe că a primit bani, să i-i zmulgă din buzunarul de dedesubt al sacoului, cu o ferocitate aidoma celei cu care Stănică Rațiu înhață pachetul cu bancnote de sub capul lui Costache Giurgiuveanu. Să-l interneze în ospiciu nu vrea, din teama de a nu-i putea încasa pensia. Nu-i pasă că bătrînul umblă pe străzi, flămînd, dezbrăcat. „Scena" balzaciană interferează, în „nuvelă", cu episodul poesc. Văzîndu-se batjocorit de către propriii copii, fără milă, Bonifaciu Hagienuș, care, cu toată senilitatea, și-a conservat fondul de viclenie și maliție, se răzbună asupra lor crunt. Nu altfel decît donîndu-și, cu acte în regulă, întreaga bibliotecă și toate obiectele de valoare statului, mai precis Palatului cultural. Alungat, în urma acestui eveniment, de acasă, bătrînul provoacă, pe jumătate inconștient, prefacerea imobilului în cenușă. A doua zi, neamintindu-și ce a făcut, își caută casa pe locul unde știe că trebuie să se afle, mirat peste măsură de-a nu o identifica.

De un deosebit interes literar e descrierea procesului de alienare mintală a orientalistului, proces analog celui străbătut de Simion Tulea, însă cu manifestări mult mai spectaculoase, de un nivel intelectual incomparabil superior. Zdruncinarea echilibrului psihic al savantului a început, ni se relatează, imediat după război, fiind provocată de un șoc nervos de felul aceluia de pe urma căruia Sufletel a rămas cărunt. De atunci, sub impactul oricărei emoții violente, Bonifaciu Hagienuș, oriunde s-ar găsi, se dezbracă pînă la piele. Boala evoluînd, învățatul începe să substituie numelor reale nume istorice din antichitate. Pe Ioanide îl numește cînd Pheax, cînd Hippodamus. Altfel e lucid, coerent. Poreclele date cunoscuților nu

sînt luate la întîmplare. Fiecare e botezat cu numele cuiva care, înainte cu milenii, a avut aceeași profesie, în unele cazuri și aceeași fire. Pheax și Hippodamus au fost arhitecți. Orientalistul nu face decît să-și aplice credința în transmigrațiunea sufletelor. El însuși se crede Alexandru cel Mare, mai exact : un avatar al marelui cuceritor. De la un timp îi intră în cap că a fost părăsit de „sufletul intelectual", care s-a instalat într-un pisoi, lui rămînîndu-i doar „sufletul animal". Hainul de Petrișor (reîncarnare a băiatului făcut de el pe cînd era imperator, cu amazoana Thalestris) omorînd motanul, bătrînul (care îl crede doar rătăcit) pornește în căutarea lui prin oraș, și nu se înapoiază acasă decît după ce găsește un altul, identic la înfățișare. Pierzîndu-l și pe acela, pe deasupra izgonit din propria locuință, Hagienuș reeditează efectiv tragedia Regelui Lear : umblă pe străzi aproape gol, adoarme pe unde se nimerește. Colosal e „memoriul" său, încredințat lui Ioanide, spre a fi înaintat Comitetului Central. Dîndu-se drept Alexandru cel Mare, orientalistul își întocmește o „autobiografie" de o exactitate documentară perfectă, fantastică, totuși, mitizantă tocmai prin demitizare, fascinantă prin calitatea literară, vrednică întru totul de pana celui ce a scris *Viața lui Mihai Eminescu și Viața lui Ion Creangă*.

Monumental, personajul capătă dimensiune simbolică. Traiectul existenței sale rezumă, halucinant, alienarea unei anumite categorii a intelectualității. O specifică romancierul însuși, aproape direct, prin Ioanide. „Cu el — afirmă arhitectul — se întîmplă un fenomen caracteristic la intelectualul steril epicureu, care, în loc să ia cultura drept mijloc de adaptare mai solidă la viață, pierde orizontul nostru și se îneacă în vis. Pînă la un punct eu însumi am pățit-o la fel. Am construit în imaginație, fără a controla pe sol..." Evoluînd în sensuri diametral opuse, pînă la urmă Ioanide și Hagienuș dobîndesc, în marginile uneia dintre zonele romanului, funcția de semnificanți bipolari. Arhitectul este intelectualul care, rupt altădată de sol, își redobîndește în socialism virtuțile anteice. Orientalistul — intelectualul devorat de himeră. Ajungînd să se creadă pasărea Phoenix, Hagienuș își dă foc, cu alcool, „ca să renască din propria lui cenușă". Mod, din partea romancierului, de a spune că, pentru a-și recupera esența înstrăinată, o anume speță de intelectuali are de traversat, inevitabil, un purgator.

Romanul intelectualității (ce include și secvențe cu muncitori, figuri de operetă, din păcate, cu excepția lui Dragavei, mai veridic, în pofida schematismului) e încadrat, în *Scrinul negru*, de alte două, interferente. Mai exact : coexistă cu acestea, încadrarea fiind mai mult formală. Unul, mai mult o nuvelă, de fapt, avînd un singur personaj — dintre cele în exclusivitate proprii — memorabil, e de substanță balzaciană ; celălalt este un roman-frescă. Primul conține istoria ascensiunii și decăderii unui personaj feminin, Caty Zănoagă, variantă valaho-danubiană, în parte, cu mari diferențe specifice, a Valeriei Marneffe, una dintre femeile-monștri din *La cousine Bette*. Fiică a unui negustor de grîne din Galați, Caty e o snoabă ambițioasă, copie mărită a mamei sale, Betty, care îi inculcă, din copilărie, *un bon ton* specific burgheziei de promoție recentă. Mama și fiica urmează, chiar și în viața de familie, o etichetă strictă, se vor, în toate privințele, mondene desăvîrșite, vorbesc franțuzește, și cel mai banal bilet pe care îl scriu e în această limbă. Mesele cele mai obișnuite, zilnice, durează în casa Zănoagă cel puțin două ore, fiind servite după toate regulile, de „fecior", pe stînga. Pentru educația domnișoarei, madam Zănoagă a angajat, firește, guvernantă, precum și maestru de călărie, maestru de muzică, de dans. Avînd la dispoziție o sală de muzică specială, cu harfă și două piane, Caty dă, cu prietenele, serate muzicale. Cînd călătorește în străinătate, la Viena în speță, ea se duce la *Burgtheater*. Snobismul o apropie tipologic pe Caty de Elena Drăgănescu, amfitrioana prezumtivă a proiectatului *Concert din muzică de Bach*. Dar Caty e și femeia cu temperament, femeia care, vorba Angelei Valsamaky-Farfara, „excită". O altă Ada Razu, s-ar putea zice, bineînțeles, cu individualitate proprie. Originalitatea structurală a personajului rezidă în aliajul de pasionalitate și răceală, efuziune și calcul. În caietele ei de însemnări, notațiile cele mai patetic afective alternează cu socoteli bănești ultraprozaice. Expansivă pînă la delir, Caty știe în același timp să-și supravegheze constant exuberanța, să o direcționeze precis, în funcție de interese, și e capabilă, cînd e vorba de bani, de cruzimi inumane, chiar față de cei cu care s-a însoțit din pasiune. În pericol de a-și rata cariera fiindcă nu poate lichida contul de la o bancă, cont deschis în numele instituției pe care o reprezintă, primul ei soț o imploră să-l

scoată din impas, fiind în măsură s-o facă, dar ea, deşi dispune de un cec, oferit în chip paradoxal de către amant, tocmai în acest scop, îl refuză, împingîndu-l astfel, fără s-o dorească, fără să-l creadă măcar în stare de aşa ceva, la sinucidere. La fel de neînduplecată rămîne, mai tîrziu, după război, la rugăminţile celui de al doilea soţ, Remus Gavrilcea, văr cu şeful Mişcării, care, criminal de război, ar vrea să fugă în străinătate, însă pentru a putea trăi acolo, are, natural, nevoie de bani, şi Caty ar putea să-i dea o procură pentru a încasa ceva din colosalele sume pe care ea le are depuse la bănci ; nu i-o dă. Ecaterina Zănoagă e, pentru bărbaţi, o adevărată piază rea. Fără să fie, prin definiţie, ceea ce se cheamă o „femeie fatală", toţi bărbaţii cărora le intră în viaţă, soţi sau amanţi, sfîrşesc năpraznic. Un soţ se sinucide, celălalt e nevoit să se ascundă prin păduri, unde, pînă la urmă, e prins. Unul dintre amanţi, prinţul Max Hangerliu, e condamnat la moarte din motive politice şi executat. Altul, bancherul argentinian Francisc Oster, moare într-o catastrofă aeriană.

O notă individualizantă esenţială a eroinei, prima revelată în roman, şi anume pe cale epistolară, e precocitatea şi, implicit, ardenţa erotică. Adolescentă, Caty adresează unui bărbat căsătorit scrisori focoase, în care îi mărturiseşte că s-a îndrăgostit de el la vîrsta de doisprezece ani, decisă fiind încă de atunci, să-i devină femeie, neapărat, cu sau fără cunună. La şaisprezece ani, raporturile între sexe nu au pentru ea nici un secret, la şaptesprezece îşi comunică exultant fericirea de a fi aparţinut adoratului, iar un an mai tîrziu îl informează pe „Gigi aimé" că şi-a provocat întrerupere de sarcină. Deloc idealistă şi romantică în dragoste, cum s-ar putea deduce din primele ei scrisori, Caty îmbină violenţa pasională — dusă pînă la demenţă, marcată de accese de masochism („Gigi scump, tu nu m-ai bătut pînă acum... Nu voi crede în tine decît cînd ...mă vei urmări călare cu un bici...") — cu o luciditate şi un simţ practic redutabile, în stare să mături din calea lor totul. Pe „Gigi adoré", alias George Ciocîrlan, fiu de fost şi posibil viitor prim-ministru, îl înfăşoară în asemenea chip în plasa farmecelor ei, foarte calculat acordate, încît îl constrînge să divorţeze şi să se însoare cu ea. Cunoscîndu-l, tocmai în această perioadă, pe Oster, Caty obţine prin el crearea la Buenos Aires a unei legaţii române, anume pentru soţul ei. Arma în lupta vieţii a acestei răzbătătoare femei nu e una

singură : sexul. Caty răzbește făcînd uz de mijloace variate, slujită permanent de un simț extraordinar al concretului, al conjuncturalului, de un fler nemaipomenit. Ea știe să se folosească de orice situație propice, să speculeze la maximum orice moment oportun, pentru a se aranja și a trage profituri. Însușirea aceasta iese la iveală din plin în cuprinsul capitolelor nucleare ale „romanului" Ecaterinei Zănoagă, afectate încurcatului proces de succesiune în care e angajată vreme de cîțiva ani eroina, proces ce prilejuiește romancierului scrierea celor mai balzaciene pagini nu numai din *Scrinul negru,* dar din întreaga sa operă. Caty își dispută cu doi frați după tată, minori, reprezentați de mama lor, Cornelia, născută Tilibiliu, cea de-a doua soție a lui Nicu Zănoagă, moștenirea rămasă de la acesta din urmă. Acea moștenire fiind grevată de datorii în asemenea măsură că pasivul întrece activul, punerea în posesie implică din partea beneficiarilor obligații financiare greu, dacă nu imposibil de îndeplinit, iar acest fapt generează complicații procedurale de natură a plictisi chiar pe juriștii versați în asemenea afaceri. Ecaterina Zănoagă-Ciocîrlan, departe de a se intimida, profită de pe urma încîlcirii țelor, copios, manipulează litera legii, prin acei de care se servește, în favoarea ei cu atîta abilitate încît pune mîna pe întreaga avere, ba își scoate competitorii și datori. Ipotecile ce apasă asupra moștenirii le înlătură, după aceea, fără dificultăți, grație legii, adoptate între timp, a conversiunii datoriilor agricole. Devenită proprietară, eroina își chivernisește avutul cu un adevărat „geniu administrativ". Avînd, ereditar, instinctul acumulării și o deosebită pricepere, tot înnăscută, a fructificării capitalului, ea arendează pămînturile, închiriază imobilele avantajos, cumpără garsoniere în București, pe care, iarăși le închiriază, iar banii agonisiți îi investește în bunuri cît mai sigure sau îi depune la bănci, convertiți în valută forte. Așa va proceda pînă după cel de al doilea război mondial. Trimis pe front, unde nu are ce face cu solda, Remus Gavrilcea i-o trimite ei, iar ea o preschimbă în bijuterii și tablouri. Depozitul de perle și giuvaere al doamnei colonel Gavrilcea este enorm. În afară de cele cumpărate, are un morman întreg de tot felul de aurării și briliante, dăruite de soț, care le-a obținut prin jefuirea deportaților în Transnistria. Plăcîndu-i luxul la nebunie, ținînd cu tot dinadinsul să ducă o viață mondenă deopotrivă cu a celor mai rafinate familii aristocratice, Caty

se abține, pe de altă parte, de la orice risipă, e chiar economă, nu-și etalează bogăția cu ostentație și ține o contabilitate strictă a cheltuielilor, chiar și a celor mărunte. Aristocratismul Ecaterinei Zănoagă e unul de împrumut, natura ei adîncă fiind a unei negustorese. A unei negustorese ajunse, care, cum comentează cineva, nu poate trăi „decît ca rentieră, cu acțiuni, moșii, apartamente, grajduri de cai". A-și cîștiga existența prin muncă e pentru ea „o imposibilitate organică". De aceea, în bună parte, nici nu supraviețuiește prăbușirii lumii sale. Moare, oarecum simbolic, în perioada de început a edificării noii societăți. Agonia personajului e asemănătoare cu aceea a eroinei balzaciene amintite. Caty moare, nu de o boală tropicală, dar devorată de cancer, și romancierul devine iarăși un emul al Hortensiei Papadat-Bengescu, descriind, ca în cazul „morții în rate" a lui Conțescu, progresiva destrămare fizică a muribundei, nu foarte amănunțit, dar cu exactitate.

Celălalt posibil roman de sine stătător înglobat în *Scrinul negru,* în al cărui climat se revelă, mai mult decît în „nuvela" pe care tocmai am analizat-o și unele dintre personajele implicate în biografia Ecaterinei Zănoagă, e deosebit de amplu și de stufos, mai ales dacă îi atașăm și episoadele (pe care nu avem unde să le includem altundeva) ai căror protagoniști sînt verii Gavrilcea și comparșii lor. În spațiul lui mișună un întreg furnicar de personaje, multe nu tocmai ușor de ținut minte. Deosebindu-se destul de superficial unele de altele, acestea sînt interesante în mai mare măsură ca detalii ale unui ansamblu pictural, ca membre ale unui corp colectiv decît considerate individual. Există, nu-i vorbă, și individualități distincte, însă în *Scrinul negru* studiul caracterologic nu constituie preocuparea fundamentală a scriitorului, în orice caz nu unica; la fel, cel puțin, de susținută e și preocuparea pentru creația de cadru, de ambianță socială. În *Domina bona,* dealtfel, G. Călinescu, amendîndu-și unele mai vechi teorii, admitea că „alături de caracterologie există o tipologie socială veșnică" *(Pr...,* 274). În acest roman se întocmește nu atît o galerie de portrete, cît o frescă social-istorică sau — poate, e mai nimerit a-i spune astfel — un panoramic. O frescă sau un panoramic, trebuie specificat, de fantezie. Romancierul nu și-a propus nici aici, faptul e de ordinul evidenței, să reconstituie o epocă exact, ci să creeze o lume posibilă, valabilă în sine, reală în planul ficțiunii. Viziunea lui e umoristică și per-

siflantă. Efectele de caricatură, ilarul, grotescul sînt consubstanțiale picturii sau, dacă preferăm, punerii în scenă, întrucît o aceeași umanitate e surprinsă, simultan, în două timpuri : la zenitul și la nadirul ei istoric. Un număr considerabil de personaje sînt arătate — sincronic în ordinea artistică — din dublă ipostază, confruntate cu ele însele din dublă perspectivă, concomitent : din perspectiva prezentului cu ceea ce au fost, iar din perspectiva timpurilor defuncte cu ceea ce au devenit. Procedeul e pe cît de simplu pe atît de ingenios. Arhitectul Ioanide nu e în *Scrinul negru*, doar un personaj ca altele, de prim plan ; este și personajul-oglindă. Oglindă cu două fețe : întoarsă una către prezent ; spre trecut, cealaltă. Prin Ioanide accedem la toate celelalte personaje, nu la fiecare în parte, dar la anturajele înăuntrul cărora fiecare se definește. De existența multora dintre personajele-epavă : foști moșieri și capitaliști, foști politicieni, arhitectul ia cunoștință la talcioc. Tot acolo, Ioanide achiziționează o comodă, neagră la culoare, din care, acasă, deschizînd-o, cad o mulțime de hîrtii. Sînt scrisori, acte, fotografii rămase de la Caty Zănoagă, căreia îi aparținuse mobila. Din ele se edifică arhitectul, ajutat și de formidabila memorie a bătrînei, acum, doamne Valsamaky-Farfara, asupra unei societăți pe lîngă care trecuse fără s-o bage în seamă. Din „Scrinul negru", ca dintr-un cavou, ies astfel zeci de oameni care au trăit cîndva și dintre care majoritatea încă trăiesc, putînd fi văzuți în diverse locuri, inclusiv, unii, în cele frecventate și de Ioanide. Ies, am fi înclinați să zicem, umbrele din altă lume ale „foștilor", revitalizate într-un chip analog oarecum aceluia în care Ulise restituie înfățișarea lor de altădată răposaților, în infern. Dar cu tot atîta temei se poate spune că „foștii" își sînt, dimpotrivă, în actualele ipostaze, proprii lor strigoi. E greu a stabili sub care dintre măști aristocrații (mai ales) sînt ei înșiși. Criza de identitate e deopotrivă de acuzată în ambele cazuri. Dacă istoriile ar evolua diacronic, totul ar părea firesc, ciudățeniile ar avea caracter de incidentalitate. Prin sincronizarea la modul cinematografic a secvențelor derulate în planuri temporale diferite, scrierea se umple de atmosferă stranie, se adîncește în fabulos.

Deschizînd *Scrinul negru*, vedem mai întîi o procesiune. Vreo douăzeci de inși de ambe sexe și de vîrste diferite duc rămășițele pămîntești ale cuiva spre locul de veci. Corpul

neînsufleţit e al unei femei, nu alta decît Caty Zănoagă, iar componenţii cortegiului funerar sînt persoane din pretinsa aristocraţie. Prilej pentru romancier de a schiţa tot atîtea portrete, cărora le va completa şi îngroşa trăsăturile, în următoarele capitole ale cărţii. Pe unii dintre cei în cauză îi vom reîntîlni chiar în capitolul imediat următor, la talcioc. Talciocul dobîndeşte, în roman, valoare nu numai de... *Almanah de Gotha*, cum afirmă Ioanide, dar şi de spaţiu simbolic ; el rezumă condiţia umanităţii deposedate de aura (falsă) de odinioară ; e un fel de infern, de bolgie dantescă, minus pătimirile ; acei ce îl populează, fără a fi, ca indivizi, nişte osîndiţi (osîndită e clasa lor, în sens istoric) sînt reduşi, înăuntrul lui, la esenţa lor ultimă, arătaţi, altfel spus, în toată goliciunea. Ioanide şi-a fost restituit lui însuşi de către timpul istoric prin angrenarea în opera constructivă. Pe aristocraţi şi pseudoaristocraţi, pe stăpînitorii lumii de ieri în genere îi reintegrează în condiţia originară proprie talciocul. Vinderea lucrurilor la talcioc este pentru aceştia, nu ca fapt în sine, dar ca act simbolic, un mod al dezalienării. Vizitînd pitorescul tîrg, în compania lui Gaittany, Ioanide îl traversează într-un mod ce poate aminti de străbaterea de către Dante a infernului, avînd drept ghid pe Virgiliu. Arhitectul observă că mulţi dintre acei ce vînd felurite lucruri „nu arătau deloc a fi în mizerie", fiind bine îmbrăcaţi, fumînd ţigări de lux, rîzînd zgomotos, tocmindu-se „aprig", cu „intransigenţă şi dispreţ". Comerţul îi atrage prin el însuşi, îl practică mai mult din pasiune decît de nevoie, „cu dispreţ şi cu orgoliul de a trece printr-o criză istorică". După Ioanide, la talcioc pot fi întîlniţi „o mulţime de oameni care şi-au găsit vocaţia adevărată". Nu puţine dintre femeile ce se credeau „de lume" se revelă, faţă în faţă cu muşteriii, „negustorese aprige". O seamă de intelectuali „şi-au descoperit un suflet de comerciant ambulant". Tot mai inspirat, arhitectul ţine însoţitorului său, firește, cu întreruperi, în timp ce cutreieră talciocul, o adevărată prelegere asupra psihologiei claselor răsturnate şi a intelectualităţii de mentalitate burgheză. „Aristocraţia — perorează el — se irosise cu totul, pierduse orice importanţă socială. Casele cele mai mucede şi mobilele cele mai descleiate erau ale ei. Avea nevoie de o dramă ca să devină patetică şi arogantă, vreau să zic, prezentă în istorie (...) Acum are, în fine, un scop, care o face aprigă, acela de

a dăinui (...) Epavele boierimii au adoptat fără convulsiuni costumul teatral de cerșetor, evitînd complicațiile, simulînd, pentru ochiul superficial, soarta proletară." Devenind patetic, autorul improvizează scînteietor, face asociații splendide. „Uită-te la ei — îl instruiește pe Gaittany — sînt ca niște «bravi» sau «*picaros*» din vremea lui Cervantes și Callot. O bandă organizată de legi secrete, operînd sub protecția țoalelor roase. Au devenit ceea ce au fost înainte de a se constitui, niște aventurieri, capabili de a brava orice." Capitolul consacrat talciocului nu e singurul în care sînt articulate direct reflecții de acest gen. Dăm de astfel de considerații pe tot parcursul cărții, fie că apar ca observații sau relatări ale naratorului, fie că sînt atribuite vreunui personaj. Prin ele, dar și pe alte căi, *Scrinul negru* obține o cromatizare istorică mult mai pronunțată decît aceea din precedentele romane. Punctele de reper în temeiul cărora putem să ne dăm seama în ce moment istoric ne găsim, cu fiecare episod, sînt mai numeroase și mai precise în această operă decît în oricare alta, iar comportamentele și ideile personajelor sînt adecvate circumstanțelor temporale obiective sub al căror imperiu li se dă curs.

În secvențele ce-i înfățișează în condițiile anilor cincizeci, descendenții și pretinșii descendenți ai familiilor istorice par, la prima vedere, inși de cea mai joasă condiție. Îmbrăcați prost, neîngrijiți, mulți arată ca niște vagabonzi. Poartă însă pe degete, nu toți, desigur, inele cu pietre scumpe. Orgoliul de castă, neafișat în afara mediului propriu, tăinuit chiar, dar exercitat indirect cu o nesovăitoare consecvență, e mai activ, la aproape toți, ca oricînd. O expresie tipică a lui e mania genealogică. „Toată această lume prăbușită pe neașteptate — notează scriitorul — își căuta ascendența cu religiozitate, și simpli pensionari, de aspectul cel mai mic burghez cu putință, puneau pe hîrtie, slujindu-se de linie și creioane colorate, arborescențe uluitoare, întocmindu-și arbore de familie, scoțînd de la Arhivele statului còpii de pe actele de stare civilă. În fața răsturnării totale a valorilor, voiau parcă să se fortifice cu ajutorul unei armate de morți, răspunzînd astfel ierarhiei noi cu una imposibil de contestat." Sentimentul de a forma o lume aparte se exprimă și în menținerea absurdă a unui cod al manierelor anacronic. În cele mai improprii condiții, aristocrații își impun respectarea cu strictețe a „disciplinei interioare a clasei noastre", practică generatoare, firește, de comic. Locuind într-un

pod, „prințesa" Hangerliu continuă să-și dea aere voievodale. Șefă unanim recunoscută a clanului, ea „convoacă", „primește". De la sine înțeles că în reședința sa nu au acces decît cei, așa-zicînd, „bine născuți". Nici ceilalți, vorba vine, „boieri" nu invită în casele lor decît inși din aceeași tagmă ; chiar căsătorindu-se, cum i se întîmplă unuia, cu cineva din afara castei, pun o anume distanță între familia lor și respectiva persoană. Hangerlioaica își primește rudele convocate pentru un conclav instalată în vechiul ei fotoliu și cei ce intră o salută respectuos, nu toți în același fel. Unii se apropie de ea și îi strîng mîna sau i-o sărută (bărbații) înclinîndu-se, alții, de ranguri mai mici, îi fac de la distanță „plecăciuni mai mult sau mai puțin adînci", în funcție de poziția socială (fictivă) a fiecăruia. În acest chip, specifică naratorul, „diferența de calitate a fiecărei persoane în sînul aceleiași societăți era riguros stabilită". Există și momente în care unii dintre fruntașii clanului își dispută întîietatea, ba chiar... dreptul dinastic la tronul țării. Acești închipuiți cred cu sinceritate că apartenența la vechi familii boierești le conferă „drepturi imprescriptibile". Indiferent ce ar face, cum ar trăi, ei sînt, chipurile, ființe de excepție în virtutea simplei nașteri, și tot ce le revine de îndeplinit, istoricește, e de a-și asigura supraviețuirea ca grup social. În baza acestei convingeri, urmașii de prinți și de mari boieri nu socotesc înjositoare pentru ei nici o îndeletnicire (dar găsesc — unii — umilitor să învețe o meserie !), nu ezită chiar să cerșească. „Moșier ori căruțaș — teoretizează Hangerlioaica — un Hangerliu este un Hangerliu. Consultată asupra tacticii de urmat în condițiile hegemoniei proletariatului, bătrîna, menționînd că „cei cîțiva aristocratici, rumâni", sînt „de mult niște proletari", întrucît și-au irosit averile „prin risipă nesăbuită", deduce din această specificare principiul că „ultima noastră tărie stă acum în puritatea sîngelui" și formulează, în consecință, acest cuvînt de ordine : „Intrați pe unde puteți, fără mofturi. Făceți-vă vatmani de tramvai, băieți de prăvălie, ușieri, cîștigați-vă existența, ca să puteți să vă căsătoriți și să creșteți copii, împiedicînd astfel stingerea neamului". Pentru ca „neamul" să dureze în starea lui pretins genuină, nealterat, trebuie evitate încrucișările. „De un singur lucru să vă feriți — își consiliază semeața bătrînă consîngenii — de mezalianță." Cei vizați urmează directiva și nu prea. Amintitul consiliu lărgit de familie are ca prim obiect tocmai stabilirea mă-

surilor de luat ca urmare a însoțirii *de facto* a tînărului Matei-Radu-Mircea-Gaston Basarab, vlăstar al unei ramuri boierești ce pretinde a se trage din însuși domnitorul Neagoe, cu o taxatoare de tramvai. Dezbaterile în jurul acestui caz, anterioare de fapt conclavului, sînt de tot hazul. Inițial, Hangerlioaica opinase ca fata să-și schimbe numele, adoptîndu-l pe acela al unui fost demnitar de stirpe boierească, dispus să declare oficial că numita e fiica lui naturală. Nu „puritatea sîngelui" contează, așadar, ci numele ! Ca în *Bujorești* lui Caton Theodorian. Viitoarea Basarabă, însă, n-a consimțit să ia alt nume, fie și provizoriu, întrucît prin căsătorie l-ar fi pierdut oricum, ținînd morțiș să rămînă, pînă la fericitul eveniment, Florica Pîrscoveanu. Spre a salva situația, madam Farfara improvizează o genealogie fantastică, dînd tinerei strămoși imaginari iluștri. Cum și această stratagemă se dovedește ineficace, Hangerlioaica tranșează chestiunea în singurul sens posibil, acela al acceptării faptului împlinit. „Esențialul — decide ea — e că mama copilului este rumâncă. Boierii rumâni și-au împrospătat deseori neamul luînd fete din popor. Totul este de a crește copilul creștinește și boierește, cu evlavie pentru marile familii din trecut."

Cine sînt aristocrații (și pseudoaristocrații) din *Scrinul negru*, individual ? Valentin de Băleanu, primul (alături de bătrîna prințesă Hangerliu) în ordinea apariției în carte, e preot, membru al înaltului cler romano-catolic, „prinț al bisericii". Înrudit cu familii domnitoare, deci, de drept, prinț (în concepția lui) și în lumea profană, el a îmbrățișat cauza ecleziei romane, intrînd în ordinul trapiștilor, sub impulsul ambiției de a purta titlu princiar efectiv, anume pe acela de monsenior. Acest apelativ părîndu-i prea puțin sonor, totuși, pentru urechile compatrioților, prelatul preferă să i se spună „prinț" sau, și mai bine, „prince". La auzul acestei vocabule, obrajii i se înroșesc „de o plăcere imensă, copilărească", care, notează portretistul, îi iluminează fața „ca unui sfînt de Guido Reni". Dacă i se adresează cineva altfel, dispoziția ecleziastului se schimbă subit ; el privește, nedumerit, într-o „atitudine de umilitate", ca unul care n-ar înțelege limba în care i se vorbește. În anii noștri, bătrîn, locuiește într-o chilioară, hainele și încălțămintea i s-au învechit, însă ilustrissimul le curăță „cu zelul cu care o pisică își linge blana" și astfel personajul se înfățișează „mereu sclivisit, foșnitor și de o smerenie studiată".

Ruda cea mai apropiată, dintre personajele efectiv prezente în roman, a monseniorului este Pulcheria (zisă Șerica) Hangerliu-Băleanu, o femeie deosebit de snoabă, cu veleități de intelectuală fină, care se vrea o Ana de Noailles și o Martha Bibescu. Compune „panseuri", dă (cînd vreo gazetă vrea să i le înregistreze) interviuri, organizează, mai ales, recepții. A avea invitați din lumea științei și a literelor, alături de persoane simandicoase prin naștere, aceasta e marea ei vanitate. Dar, cunoscînd foarte precar intelectualitatea română, invită scriitori și oameni de știință de mîna a doua, în special ziariști de la gazete de limbă franceză. Corespondează, bineînțeles, numai în franțuzește, și tot în această limbă vorbește cu acei ce o vizitează. Posesoare, pînă la expropriere, a unui castel cu parc, prințesa Șerica e o mare iubitoare de flori, și întregul teritoriu de care dispune e o imensă grădină. „Are — scrie Caty Zănoagă — un cîmp întreg de garoafe, împărțit după culori, roșii, albe." Alături de acesta : „partere întregi de crini roșii, care țin numai o zi". Adesea, întregul peisaj e de o aceeași culoare, adecvată sentimentului cu care prințesa s-a deșteptat în ziua respectivă din somn. Dacă s-a trezit „cu gînduri de puritate", pune grădinarii să acopere parcul cu flori albe, pe care le va contempla de pe terasa dinspre lac, îmbrăcată în alb. Seara, mai ales cînd au loc reuniuni, castelul, parcul și lacul sînt iluminate feeric. Existența Șericăi Băleanu, și totodată înfățișarea ei fizică, se schimbă radical, după pierderea proprietății. Obrajii ei se scofîlcesc, nasul începe să semene a plisc, buzele sînt livide, subțiate. Inaptă de a face ceva, neînstare să fiarbă un ou, bunăoară, evitînd să intre în prăvălii, de cînd a avut stupoarea de a constata că nimeni nu sare s-o servească, „prințesa" stă toată ziua acasă, citind cărți franțuzești și englezești, și seara caută cu înfrigurare la radio posturi străine. Cum ușor se poate presupune, fosta mare doamnă are sentimentul de a fi victima unei monstruoase nedreptăți : „Pentru ce mi-au luat castelul meu, parcul meu, lacul meu ? Ce-am făcut eu acestor oameni ?" Cu mult mai rezonabil, realist chiar, nu pînă într-acolo, totuși, încît să fi renunțat la orice iluzii de restaurare a vechilor rînduieli, este soțul Șericăi, Antoine Hangerliu, care, văzînd că „democrația a biruit pretutindeni", n-a ezitat, după triumful în țară al revoluției socialiste, să înceapă, avînd calificare de inginer, a practica o meserie, aceea de electrician. Aristocratismul său e, dealtfel, foarte problema-

tic, trăgîndu-se dintr-o Hangerlioaică prin adopție, măritată cu un Capgros. Înainte de revoluție, Antoine Hangerliu ducea, la modul decent, o existență seniorială, aspirînd, împreună cu nevastă-sa (mai mult ea, de fapt) la un fotoliu academic în temeiul faptului de a fi manifestat, „cu numele pe care îl purta", interes pentru știința națională. Publicase, anume, o broșură cu articole de o mare stîngăcie despre fizicieni și ingineri români. Trecînd vremea prinților, personajul suferă (cu discreție) o traumă interioară, care îl face „sumbru și tăcut", timid. Sfios, rușinat de excesele clasei sale, demofil fusese, dealtfel, întotdeauna. Prea delicat pentru a se tocmi cu clienții, cînd îi găsește, extrem de sensibil la observațiile lor critice, pe care le primește spăsit, cu fața îmbujorată, el are un aer „sfios și deprimat", aerul timidului orgolios, chiar atunci cînd se găsește între ai săi. Fără fumuri aristocratice, și-a asumat condiția de întreținător al propriei existențe — ca horticultor, bucătar, om de servici, „guvernantă" — și un alt personaj din protipendadă, înrudit cu familii ilustre, „mareșalul" Leon Cornescu, numit astfel pentru că a îndeplinit un timp funcția de mareșal al Palatului. Obișnuit, chiar pe timpul cînd era tare și mare, să solicite ajutoare oricui era în măsură să i le acorde, el nu se rușinează, ajuns om de rînd, să cerșească, pur și simplu. Întotdeauna emfatic, debitor de formule grandilocvente banale, fostul curtean se extaziază, cînd primește un ou și, drept mulțumită, urează dăruitorului „să-i dea Dumnezeu sănătate" și „să aibă parte de tot ce dorește". Platitudinea întrupată, Leon Cornescu e, pe de altă parte, un sac fără fund de proverbe franțuzești, un fel de emul prin aceasta al Șericăi Băleanu, ca autoare de panseuri, și un eminent pianist și clavecinist, în stare de a interpreta „ca un înger" din Mozart. Marele lui vis e să fie angajat portar al Palatului cultural, spre a putea îmbrăca uniforma cu fireturi. Plebeu, cînd interesul i-o cere, altfel avînd înfățișare (premeditată) de „*dandy* neglijent și hirsut", este Costică Prejbeanu, zis Regele Vahtang, și nu fără temei, pentru că descinde, într-adevăr, printr-un prinț Bagration, din suveranul gruzin. Stîlp al talciocului, acest bărbat între două vîrste, slab, cu obrajii scobiți, inundați de o barbă tunsă mărunt (deosebită prin aceasta de a „mareșalului", care e stufoasă), gerontofil în materie erotică, logodnic pe vremuri al unei fecioare de o frumusețe angelică, sinucisă, după ce l-a surprins în tandrețe cu

mama ei și viitoarea lui soție, practică negoțul la talcioc („mai mult din paradă și plăcere personală"), într-un chip pitoresc. Spre a nu plăti, ca vînzător, taxă de intrare sporită, se introduce în tîrg cu marfa pe el. Printre componenții vîrstnici ai protipendadei se mai numără o babă slabă de minte, Zenaida Manu, supranumită Strâchineasca, deoarece poartă în permanență o strachină, într-un săculeț, cerșetoare în toată puterea cuvîntului, însă distinsă, atît în prezent cît și altădată, contesa de Verner-Sternberg, „aristocrată baltică", soacră a unui Hrisoverghi, boier scăpătat, profesoară particulară de limbi străine, generăleasa Cernicev, cea de-a doua soție a lui Costică Prejbeanu (măritată cu el la șaptezeci și unu de ani, după decesul fostei doamne Carcalechi), olandeză de origine, căsătorită cîndva cu un ofițer din armata țaristă rămas după 1917 în România, femeie decisă și inventivă, știind să trăiască, aidoma păsărilor cerului, din fărîmituri, contele Iablonski, polonez refugiat la noi după invadarea țării sale de către armata hitleristă, contabil al lui Antoine Hangerliu, apoi vînzător la Aprozar, în cele din urmă hamal. Casta tolerează în sînul ei și un intrus notoriu, pe Lascăr Vasilescu, fost diplomat, care pretinde a se trage din familia imperială bizantină a Lascarizilor și în consecință, își zice Charles-Adolphe Vasilevs-Lascaris. Spre a-și valida afirmația, scotocește de zeci de ani prin arhive, rezultatul investigațiilor fiind descoperirea trecerii prin Țara Românească a unui călugăr cu numele de Lascaris, posibil descendent al împăratului Jean Lascaris. Dificultatea fiind însă de a dovedi că el, Lascăr Vasilescu, e din sămînța călugărului în chestiune, fantastul genealogist se declară înrudit, printr-un unchi, Văcărescu, cu slugerul Dragodan, fiu natural al pomenitului cuvios monarh. Decît că unchiul stimabilului nu e una și aceeași persoană cu Văcărescul invocat, el numindu-se, originar, Tudor Vacă. Generația tînără a clanului numără doar patru ființe, una detașată de el, de fapt, alta plecată, dar nu de la început, peste graniță. Tipică odraslă a unei caste orgolioase, deși nu lasă această impresie, este amintitul Matei-Radu etc. Basarab, un mare disimulat. Mecanic de profesie, după ce fusese „aviator sportiv și mai ales automobilist, mare as al competițiilor internaționale, el și-a asumat, s-ar zice, sincer condiția de muncitor, s-a căsătorit cu o fată de jos, dar chiar în raporturile cu soția păstrează o anumită rezervă, o morgă seniorială, o răceală semeață.

Copiii și-i botează cu nume de domnitori și, dacă vine vorba de tronul țării, cuviinciosul mecanic susține, calm, că acesta nu poate fi revendicat, legitim, decît de către dinastia Basarabilor. Lipsită de orice fumuri, perfect integrată în realitatea noilor timpuri, este, în schimb, Cucly Iablonski, fiica hamalului, dansatoare de geniu, lovită, din nefericire, de o boală cumplită, fără șanse de a se redresa. Cealaltă tînără, Mémé Hangerliu, sora lui Antoine, e o fată zurlie și alcoolică : mînă automobilul nebunește, o dată trîntind un copil și tîrîndu-l pe șosea, și bea de zvîntă ; într-o dimineață e găsită beată pe marginea trotuarului. O victimă este cel mai tînăr dintre aristocrați, un copil, Filip Hangerliu : victimă a divorțului de realitate al celor sub a căror oblăduire se află. Conceput de Caty Zănoagă cu Max Hangerliu, adoptat, în virtutea acestui fapt, de către Hangerlioaica, menit, în închipuirea ei, să domnească peste români, băiatul e crescut ca o plantă de seră, oprit de a ieși singur pe străzi, spre a nu se înhăita cu odraslele plebei, nelăsat să meargă măcar la școală, sub cuvînt că „școala republicană nu e românească, nici ortodoxă". Educația, instrucția i se administrează în familie, în spirit de castă. Copilul nu învață, astfel, nimic de natură a-l rîndui apt pentru viață, din contră i se insuflă dispreț pentru orice ocupație utilă social și lucrativă. Nici măcar cariera muzicală, în care ar putea să exceleze — îl dăscălește „tanti prințesa" — nu trebuie să-l ispitească : „Un prinț rumân nu se face țambalagiu". Toată existența micului personaj e o neîncetată luptă între dorința de a fi băiat cuminte, ascultător, și irepresibila atracție spre viața adevărată. Ori de cîte ori izbutește să se sustragă supravegherii, el evadează din podul mătușii, pînă la urmă definitiv. Găzduit ba de unul, ba de altul dintre componenții protipendadei, Filip fuge de la fiecare, vrea să muncească, să învețe o meserie, dar educația primită îi frînează mereu deciziile. Spre final încearcă o sinucidere, însă e salvat. Destinul său pare a sta sub semnul tragicului. S-ar putea zice că stă efectiv, dacă personajul ar fi mai viu, mai puțin apatic, și dacă verosimilitatea situațiilor pe care le traversează ar fi, în toate cazurile, incontestabilă. Imposibilitatea pentru un copil, în anii cincizeci, de a scăpa de sub o tutelă nenorocitoare, de a frecventa școala, e greu de imaginat. Aceasta cu atît mai mult cu cît băiatul, fugind de la mătușe-sa și de la

toți ceilalți aristocrați, pe rînd, locuiește un timp la Ioanide și se întîlnește frecvent cu fiul și fiica lui Dragavei.

Împreună considerați, par aristocrații din *Scrinul negru* reali, autentici ? S-a afirmat contrarul [19], și nu în mod gratuit. Însă romancierul nu și-a propus să dea un tablou istoricește exact al degringoladei unei clase, ci (aceasta mi-a scăpat, la apariția cărții) să exemplifice o viziune. Tot romanul aristocraților, din *Scrinul negru,* exemplifică paragrafele privitoare la aristocrație din opera călineasciană critică și eseistică, în special pe cele din *Domina bona.* Dezvoltînd la scară uriașă respectivele paragrafe, scriitorul operează, în roman, o demonstrație : arată „ce este aristocrația în plan psiho-sociologic", în înțelegerea lui. Romanul e un eseu, de fapt, și el, în capitolele consacrate aristocraților, un eseu epicizat. „Tendința oamenilor de a se constitui în aristocrație — citim în *Domina bona* — este un gest etern și incoercibil". O asemenea tendință e proprie acelor ce suferă de „un complex de inferioritate individuală, de o *Angst* a solitudinii biologice". În vocabularul călinescian, noțiunea de „aristocrație" are — ne dăm seama, parcurgînd eseul — un sens transistoric și suprasocial. Călinescu consideră aristocratism starea de spirit a tuturor celor ce, nesimțindu-se suficient de onorați prin afirmarea valorii lor personale, „încearcă a se refugia sub un prestigiu străin". „Aristocrație", în limbajul său, înseamnă astfel, indiferent de apartenența socială, „cerc închis". Mahalagiii din *O noapte furtunoasă* sînt, prin disprețul lor față de „bagabonți", ...aristocrați. Constituiți în castă și socotindu-se, în baza acestei organizări, superiori altora, „aristocrații" sînt, prin definiție, dominați de două preocupări : de a-și documenta apartenența de drept la corpul social-integrant și de a nu permite infiltrația în acest corp a unor elemente străine. De aici „sentimentul continuității între generații, nutrit prin documente și tradiție" și exclusivismul, „admiterea unei fatalități care exclude pe alții din cercul de selecțiune". Aceasta, principial. Practic, puritatea genezică suportă destule alterări, iar rezistența la tentativele de intruziune e mai puțin absolută decît pare. „Cidul era un bandit foarte meprizat de alți banditi mai vechi în castă, care considerau mezalianță o căsătorie cu fiicele lui. Însă mai tîrziu numele de Cid sună ca o maximă noblețe (...). Cu grăjdari, cu spălătorese, cu oameni scoși din cazarmă (...), Napoleon I a creat o noblețe de regi, principi, duci,

persiflați la început de aristocrații mai vechi, apoi acceptați." Principiul aristocrațiilor e „factorul sangvin", dar, practic, ligamentul lor e, în mai mare măsură, „ambianța spirituală". Presupusa „perfecție eugenică fizică și morală" e înlocuită, nu rareori, prin iluzia ei : „Foarte adesea, nobleța e o ficțiune a organicului". O caracteristică a mentalității aristocratice e sentimentul onoarei. El „nu se leagă de vreun cuprins moral absolut", acei ce îl afișează putînd fi oricît de imorali sau amorali, ci este un mod al orgoliului. „Onoarea e sentimentul rezultînd din aplicarea codului unei caste, prin care aceasta se separă de restul oamenilor. A nu întinde mîna unui nearistocrat, a nu primi sfidarea lui sînt, de pildă, forme tipice de onoare, prin care se afirmă și se păstrează privilegiile categoriei" *(Pr...*, 247-249). În *Bietul Ioanide* prințul Hangerliu, provocat la duel de către un pseudoofițer, îl repede, cu dispreț ; „Ce, ești prost ? (...) Eu cu tine în duel ? Du-te-n..." Și, „fără jenă", trîntește „o îngrozitoare înjurătură."

Aristocrata absolută este, evident, și în *Scrinul negru*, Hangerlioaica. Mentalitatea castei își găsește în acest personaj o întrupare cu atît mai expresivă, cu cît condițiile afirmării ei sînt mai improprii. Prințesa Hangerliu locuiește, am menționat-o, într-un pod, deasupra unui grajd de cai de curse, aparținător unui fost servitor al familiei. Urcă în el pe o scară exterioară, cu balustrada ruptă pe alocuri. Sursă de trai, unica, îi sînt daniile mahalagiilor. Mîndri de a putea dovedi generozitatea „oamenilor de jos", aceștia îi aduc alimente și bani, iar bunăvoința cu care le sînt acceptate plocoanele îi umple de încîntare. „Asta îmi place mie (...), că nu e mîndră", zice cîte unul. Interpretarea dată mărinimiei lor de către bătrînă e cu totul alta, însă. Prințesa găsește că e în firea lucrurilor să i se aducă ofrande, boierul beneficiind prin lege, potrivit dreptului feudal, de un tribut din partea supușilor. Trăind în astfel de condiții, și purtînd îmbrăcăminte uzată, umblînd cu niște pantofi în care s-au operat tăieturi cu foarfecele, în rotocoale, pentru comoditate, Hangerlioaica a rămas țanțoșă și și-a păstrat stilul de viață obișnuit. N-ar pune mîna pe ceva, s-o tai în bucăți, și dacă n-ar fi cine să-i gătească și s-o servească, ar muri de foame. Din fericire, în afară de nepot, la ordinele ei se găsește bătrînul secretar credincios, care i-a găsit și locuința, iar soția proprietarului grajdului îi prepară hrana. Mulțumită serviciilor acestora, bătrîna își poate perpetua tabietu-

rile și desfășura în tihnă programul zilnic, ce include și redactarea *Memoriilor*. Dumineca, ea se duce cu Filip, la biserică, unde ascultă întreaga slujbă, „închinîndu-se cu smerenie și severitate". Înapoindu-se acasă, merge pe mijlocul străzii, „pășind rar și sprijinindu-se de baston, ca un cap încoronat, care trece în revistă trupa". Cîteodată iese, cu devotații, la plimbare, pe cîmp, spre satul Herestrău. Trecînd pe lîngă semănături, obișnuiește să întrebe al cui e pămîntul. Dacă i se răspunde că este al cutărui țăran, consideră informația nulă, ea interesîndu-se de proprietarul de dinainte de reforma agrară, boier. Ce se petrece în lume n-o interesează deloc, trăiește în alt veac, cu umbrele voievozilor, și în locuința ei, împodobită cu icoană, cu miniaturi din secolul trecut și, firește, cu portretul lui Hangerliu, domnitorul, nu pătrunde nici un ziar, nici o tipăritură contemporană. La un moment dat, hotărîtă s-o rupă total cu lumea aceasta, Hangerlioaica se retrage în mănăstire, sub numele de maica Maximila. Importunată și acolo de vizite, ba chiar de mesaje de-a dreptul primejdioase, ea are o idee lugubră, însușită de stareță, aceea de a pune să i se oficieze, fiind încă vie, ceremonia înmormîntării. Rezultă un spectacol de un grotesc colosal. Întinsă pe năsălie, „moarta" tușește, în timpul slujbei, strănută, provocînd deplasarea vălului ce-i acoperă fața, iar cînd procesiunea traversează curtea, scroafa mănăstirii emite grohăituri formidabile. Depusă în cimitir, pseudorăposata rămîne culcată pe catafalc. Un copil, ivit de undeva, se apropie și, curios, îi ridică năframa de pe față. „Decedata" se ridică în capul oaselor, teribilă" : „Ce vrei, mă ? ! (...) Marș d-aci, *espèce de cretin*".

Fresca întocmită în *Scrinul negru* include, în porțiunile afectate perioadei interbelice, mai ales, și chipuri de politicieni, oameni de afaceri, potentați ai finanțelor, jurnaliști din țară și de peste hotare. Printre aceștia : bătrînul Ciocîrlan, șters și bonom, om de paie, pus să prezideze guverne de tranziție, fiul său Gigi, diplomatul, un mediocru perfect, cu succes la femei, neînstare de a citi altceva decît ziare, dar știind să se poarte în societate și să-și atragă, prin atenții măgulitoare, simpatia superiorilor, intrat, totuși, în încurcături financiare, din care nu găsește altă ieșire decît sinuciderea ; Fred Tilibiliu, subalternul lui Gigi Ciocîrlan la ambasada din Argentina, înveninat, invidios, ranchiunos, capabil de răzbunări criminale ; medicul Alec Zănoagă, senator, condus de principiul de a nu crede în

nimic, disprețuitor al „superstiției omului de caracter" ; Francisco Oster, bancherul milionar care o introduce pe Caty Zănoagă, la moșia lui din Argentina, într-un palat de vis și potolește răzvrătirile argaților, adevărați sclavi, cu biciul ; Andres Taïeb, agentul excroc al unui grup industrial și comercial, rechin al presei, pe deasupra ; ziaristul argentinian, originar din România, Seraphin, victimă, în 1940, a dorului de țară. În cîteva scene apare, cu trăsăturile știute, și Max Hangerliu. Dintre personajele din *Bietul Ioanide* mai regăsim în *Scrinul negru,* între alții, pe Sultana Demirgian, virilizată, vînzătoare și cumpărătoare, la talcioc, înfocată, și pe soțul ei, care moare nebun, în urma stabilizării din 1947, după ce dă pe străzi un spectacol stupefiant. În locul lui Demirgian, romanul dobîndește un alt armean, Krikor Babighian, foarte bine desenat. Director al Magazinului artistic de stat, Babighian e un colecționar fanatic, atît de îndrăgostit de tablourile expuse vînzării încît le dosește pe cele mai valoroase. Cînd face pasiune pentru vreo capodoperă picturală, e în stare s-o contemple, parcă adormit, ceasuri în șir. Achiziționînd un peisaj de Corot, se scoală noaptea, de mai multe ori, spre a-l admira. Un Cézanne, descoperit la Sultana, îl fascinează într-atîta încît, pentru a-l putea privi oricînd, devine amantul posesoarei, fără nici o atracție pentru ea însăși. Babighian reeditează, asemenea lui Gonzalv Ionescu, în *Bietul Ioanide,* însă, desigur, în felul său propriu, istoria țăranului însurat cu o anume fată de dragul vacii ei.

Nepropunîndu-și să scrie o cronică, și implicit să picteze după natură viața claselor neproductive, romancierul și-a fixat, totuși, fresca din *Scrinul negru* pe coordonate istorice obiective, atribuind implicit personajelor atitudini politice, mai mult sau mai puțin explicite, adecvate condiției lor sociale. Încă în *Bietul Ioanide,* lumea aristocratică și cea burgheză cochetează, prin unii dintre exponenții lor, tot mai fățiș, cu Mișcarea. Șerica Băleanu-Hangerliu scrie soțului ei : „Societatea noastră este amenințată de un cataclism, dacă învinge comunismul, sîntem pierduți. Oameni ca Gavrilcea nu trebuiesc priviți din punctul de vedere al educației, ci al funcției pe care o îndeplinesc." Judecînd astfel, ea nu se va opune, asemenea lui Antoine Hangerliu, căsătoriei surorii sale cu bubosul șef al Mișcării. Această însoțire simbolizează alianța dintre aristocrație și fascism. Șerica, și chiar Hangerlioaica însăși,

nu-i va face opoziție lui Gavrilcea nici atunci cînd, la o lună după căsătorie, va vrea, și va reuși, să-și ia numele de Gavrilcea-Hangerliu. După triumful revoluției populare, foștii moșieri și capitaliști prezenți în roman se comportă, natural, ca dușmani ai noii orînduiri, fără a se angaja însă în activități subversive de mare anvergură. Unul doar, doctorul Zănoagă, uneltește mai direct, sprijinit de Vasilevs-Lascaris. Făcînd pe medicul veterinar, unchiul Ecaterinei Zănoagă, care e în legătură cu o agenție de spionaj, se folosește de cîinii dresați ai pretinsului urmaș de bazileu pentru a transmite mesaje cifrate. Aristocrații mai mult visează, platonic, la întoarcerea roții istoriei decît întreprind ceva, iar ceea ce fac e cu totul minor, pueril. Atît speranțele de redobîndire a privilegiilor cît și uneltirile lor reflectă pierderea simțului realității, fiind de o naivitate comică, în unele cazuri neverosimilă. Matei-Radu Basarab și Filip Hangerliu își dispută tronul Țării Românești. Monseniorul de Băleanu are „aerul de a purta pe umeri o cruce", menită „să-l ducă nu în cer, ci pe tronul domnesc al strămoșilor săi". În drum spre cimitirul în care va fi îngropată Caty Zănoagă, din sacul Zenaidei Manu cade o foiță subțire, pe care e dactilografiat un fragment de manifest contrarevoluționar. Văzînd-o, Costică Prejbeanu, în loc de a o rupe în bucăți, nu găsește alt mod de a scăpa de ea, decît înghițind-o. Hangerlioaica se întîlnește, într-o seară, pe marginea lacului Herestrău, cu Gavrilcea, fără consecințe. Nu aristocrații sînt cei ce complotează efectiv. Bătrîna prințesă le cere chiar explicit să se abțină de la acte aventuriste. „Canaliile", zice ea, referindu-se la militanții clandestini ai Mișcării, „ne pot duce de rîpă, cum s-a mai întîmplat. Feriți-vă de ele." Dorind cu intensitate prăbușirea noii ordini sociale, Hangerlioaica nu concepe să se expună personal ; ar vrea ca alții „să facă rebeliune în numele ei". Ceilalți urmași de voievozi și boieri nu gîndesc altfel.

Brigada de șoc a reacțiunii o formează, desigur, rămășițele Mișcării. Evadat din închisoare, fugit în Occident, de unde împroașcă la radio cu noroi realizările socialiste și îndeamnă la acțiuni ostile, reîntors, după un timp, în țară, Gavrilcea, deghizat în preot, pune la cale tot felul de nelegiuiri, acte de sabotaj, asasinate. Secvențele în cauză sînt, la drept vorbind, de ajuns de irelevante în ordinea semnificațiilor, chiar dacă una dintre ele, cea cu incendiul de la teatrul de pe malul

Herestrăului, e, în sine, spectaculoasă. Politica cercurilor reacționare din afară și din interior viza, în etapa edificării bazelor noii societăți, obiective infinit mai ambițioase decît distrugerea unui teatru sau suprimarea unui arhitect, fie acela chiar Ioanide. Dar nici în secvențele de acest fel, romanul nu urmărește reconstituirea fidelă a istoriei ! Scriitorul a ales doar o anume etapă istorică, încordată, pentru a plasa în ea, credibil, situații — în intenție — palpitante. Însă tocmai veridicitatea e foarte problematică. Preocuparea pentru efectul strict literar își devine propria torpilă în măsura în care eludează componente grave, definitorii ale veridicității social-istorice. Mult mai adînc veridice, mai interesante, mai izbutite literar sînt episoadele, detașabile din context, în care „mișcarea centurională", fascismul în genere apare în perioada sa de apogeu. Gavrilcea se însoară cu Mémé Hangerliu. Înainte de eveniment, bande de cîte zece adepți de ai săi, intră în magazine, înarmate, cerînd patronilor „să contribuie cu ceva la darul de nuntă" pe care „bunii români" îl vor oferi „comandantului iubit". Dacă cei vizitați nu se grăbesc să dea curs invitației, șeful decuriei comandă „drepți" și decurionii se pregătesc să iasă demonstrativ, bătînd cu cizmele în podea, nu înainte de a intona sinistru un verset întru divinizarea căpeteniei lor supreme. Oricît de tare de înger, nici un patron nu rezistă unei asemenea demonstrații. La banchetul nupțial, ce are loc la Pipera, într-o hrubă a castelului soților Hangerliu, nu mirele e cel ce se remarcă, ci maiorul Remus Gavrilcea, vărul său, prin iscusința lui de ochitor. Șase, apoi douăsprezece cupe de șampanie, pline, cîte două odată, sînt aruncate de el în aer, cu focuri de revolver. În prima repriză, noul Wilhelm Tell trage cu o singură armă, în cea următoare cu două, simultan. Nunta se încheie cu prefacerea de către maior, în țăndări, a tuturor becurilor, încît catacomba rămîne într-o totală beznă. „Asta a fost nuntă de bandiți, nu de aristocrați", comentează cineva, în șoaptă. Performanțe încă și mai spectaculare va realiza Remus Gavrilcea pe front. Petrecînd cu ofițeri români și germani, țintașul, acum colonel, le face acestora demonstrația virtuozității sale nemaivăzute pe lumînări fixate în jurul capului și brațelor unor tinere evreice, aduse din lagăr și răstignite pe un ecran. Desigur, ofițerul își ia revanșa pentru deranjul de a se fi deplasat pe front și în alt chip decît recoltînd aplauze pentru dibăcia în jocuri criminale. Împreună cu Petrișor Hagienuș,

colegul și prietenul său apropiat, la care va trage după război, Remus Gavrilcea jefuiește evreii deportați de toate bunurile lor, femeilor le ia și părul, și după întoarcerea armelor se vede silit să ardă o ladă întreagă de sculuri de mătasă. Tragediei evreiești îi sînt consacrate episoade ample, aproape autonome, cele mai impresionante, incontestabil, din toată cartea, prilej de schițare a unor deosebit de simpatice figuri, inteligențe ascuțite prin studierea *Talmudului*, suflete care, în situații-limită, dovedesc a poseda inepuizabile rezerve de omenie, demnitate și înțelepciune. Ridicați de pe unde fuseseră găsiți, deportații sînt duși, în timp de iarnă, pe jos, închiși în magazii neîncălzite, fără alte haine pe ei decît niște saci, mulți fără încălțăminte, înfometați. Amenințați permanent cu exterminarea, ei își dau ultimele obiecte prețioase, pe care izbutiseră să le țină ascunse, în schimbul promisiunii de a li se mai lăsa nimeni nu poate ști cîte zile de viață. Un convoi străbate drumul morții trecînd prin peripeții fantastice. Ordinul de împușcare e dat în mai multe rînduri și revocat de fiecare dată, pînă într-o seară cînd, în fine, este executat, după ce se oferă nenorociților... o cină imperială. Printre cei omorîți se află și doctorul Hergot, ofițer în armata română, confundat cu un evreu, Diagot, și înhățat de la domiciliul provizoriu, în pijama. O soartă paradoxal tragică are Seraphin, ziaristul de la Buenos Aires, cuprins de dorul țării de baștină în momentul cel mai nefericit pentru ea, înapoiat, sub impulsul acestei stări de spirit, în România, capturat, la Iași, de către bandele Mișcării, ajuns în cele din urmă într-un lagăr din Transnistria, nu altul decît cel comandat de Remus Gavrilcea și Petrișor Hagienuș. Într-o noapte, venindu-i chef unui ofițer german să dovedească amicilor că este și el un bun țintaș, e adus în sala de petreceri Seraphin. Ofițerul neamț începe să tragă, desenînd în jurul capului său un cerc de foc. „La a șasea lovitură se auzi un urlet scurt, ochiul stîng al lui Seraphin sări în mijlocul odăii și victima se prăbuși pe spate, moartă, tîrînd după sine, cu zgomot, ecranul." Capitolele consacrate delirului și aventurismului fascist conțin și episoade de roman de aventuri în genul filmelor *western* (la fel este episodul derulat în pampas), în care Gavrilcea și Remus Gavrilcea, retrași în munți, trăiesc într-o grotă, hrănindu-se din carnea animalelor vînate cu arcul. Mai mult decît oricare alte segmente ale romanului, aceste episoade sînt o demonstrație de virtuozitate.

Nimic mai mult și nici mai puțin. O remarcabilă demonstrație de virtuozitate.

Roman alcătuit din trei, dacă nu chiar patru posibile romane de sine stătătoare (romanul unei restructurări și al unei dezagregări interioare, romanul unei ascensiuni și decăderi, un roman-frescă, un miniroman de aventuri), ce reprezintă *Scrinul negru* în contextul creației românești a autorului și în spațiul mai larg al literelor române ? Înainte de toate și în chipul cel mai indiscutabil : o experiență. Mai mult decît oricare dintre scrierile călinesciene, acest roman e *literatură.* Cele aproape opt sute de pagini ale edițiilor în format obișnuit sînt teritoriul unor „exerciții de stil". Scriitorul experimentează pe suprafața lor o diversitate de tehnici românești. Spre diferență de *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide* și, în măsură sporită, *Scrinul negru* sînt romane realizate în afara formulei tradiționale sau, în orice caz, romane care o restructurează, încorporîndu-i modalități dintre cele mai moderne. Modern este, în primul rînd, însuși procedeul de a întrebuința într-o aceeași operă tehnici specifice unor tipuri de roman extrem de diferite, precum — potrivit unei judecăți de realitate exacte — „romanul poem, romanul povestire, romanul dramă, romanul epistolar, romanul anchetă, romanul portretistic, romanul raport, romanul dosar al unei existențe" — și acestea sînt „numai cîteva din procedeele artei romancierului".[20] G. Călinescu nu disprețuiește, s-a văzut, mijloacele romanului foileton, ale romanului polițist și de aventuri, ale romanului de mistere, ale romanului de senzație, ale romanului exotic. Pe foarte largă scară sînt puse la contribuție mijloacele romanului-eseu. Tehnica relativizării, utilizată în *Bietul Ioanide,* unde Gavrilcea e văzut, foarte diferit, de către mai mulți subiecți (Ioanide, Pica, Hagienuș, Butoiescu, avocatul acuzării, avocatul apărării, presa favorabilă și cea ostilă Mișcării), e un alt element în baza căruia acest roman se înscrie în categoria structurilor epice moderne. În favoarea acestei încadrări pledează și procedeul expunerii de „documente" : fișe caracterologice, depoziții, scrisori, acte, tăieturi din gazete. Modernitatea de ordin compozițional a *Scrinului negru* rezultă însă mai cu seamă din fracturarea materiei epice, din inversarea succesiunilor temporale, din utilizarea unor procedee analoage tehnicilor cinematografice. Dar impactul spiritului artistic modern nu afectează, în acest roman, doar compoziția. Însuși modul de a gîndi personajele

variază aici, întrucîtva, în raport cu precedentele romane. Romancierul nu numai că nu face caracterologie pură, ci analizează psihologii sociale, dar caracterele, în viziunea lui, nu mai sînt neapărat imuabile. Hagienuș suferă, în *Scrinul negru*, o mutație de pe urma căreia „caracterul" său se modifică. Avem, de fapt, un alt personaj decît acela din *Bietul Ioanide*. Oricît s-ar deosebi însă de *Enigma Otiliei*, cele două romane următoare rămîn, esențial, opere în care spiritul literaturii secolului al XIX-lea îl încapsulează pe acela propriu creației artistice din secolul nostru. Călinescu se situează, și prin ele, mult mai aproape de Balzac decît de Proust. Dintre marii prozatori ai secolului al XX-lea (mai exact spus, dintre aceia ce aparțin acestui secol prin structura operei, și nu doar cronologic), singurul cu care G. Călinescu are anumite reale afinități e Thomas Mann. Notele comune sînt eseismul și fidelitatea față de epos, față de ceea ce romancierul german numește „eternul homeric". Altfel, totul îi separă. Luînd în considerație ceea ce apropie cît de cît operele lor, tipologic, acestea ar putea fi puse în relație nu numai considerate în ansamblu, dar chiar luate individual. *Enigma Otiliei* este, în contextul operei călinesciene, cam ceea ce e, în seria romanelor lui Thomas Mann, *Buddenbrocks*. Citind *Bietul Ioanide*, ne gîndim la *Doktor Faustus*. În virtutea faptului că personajul central coboară din turnul de fildeș în mijlocul cetății, *Scrinul negru* dezvoltă oarecum ideea secvenței finale din *Der Zauberberg*. Analogiile sînt însă, indiscutabil, doar de suprafață. Reluînd ideea întreruptă, „modernismul" *Bietului Ioanide* și al *Scrinului negru* e mai mult de tehnică decît de viziune, de structură intimă, mai mult efectul voinței de a construi în anume mod decît expresia unui fel, predestinat, de a fi, ca scriitor, mai mult „literatură" decît „autenticitate". În amîndouă romanele, dar mai ales în ultimul, autorul s-a ambiționat, aidoma unui virtuoz al muzicii, să-și verifice puterea de creație pe cît mai multe și mai variate instrumente. Niciunde, în teritoriul operei sale epice, Călinescu n-a dat curs atît de liber ca în *Scrinul negru* mărturisitei sale înclinații spre joc. Întreg acest roman e un efect al „jocului" practicat cu gravitate. Personajele lui sînt tot atîtea păpuși (unele atît de magistral izbutite încît par a fi oameni vii), pe care scriitorul le pune în mișcare cu ingeniozitate, manipulînd un sistem de sfori complicat. Sub raportul creației

de viață elementară, romanul se află, vădit, în inferioritate față de cele două imediat anterioare, în special față de *Enigma Otiliei*. *Enigma Otiliei* e, de fapt, cel mai „roman" (în înțeles tradițional) dintre romanele lui Călinescu, dar *Scrinul negru* este, într-un fel, cel mai „călinescian". *Enigma Otiliei* e o carte dintre acele ce se citesc pentru ele însele, putîndu-se face totală abstracție de autor ; *Bietul Ioanide* și mai cu seamă *Scrinul negru* procură emoții speciale acelora ce caută în orice rînd publicat de autorul lor spiritul lui G. Călinescu. Hagienuș, Gaittany, Gonzalv Ionescu, Sufletel, Max Hangerliu, Hangerlioaica există, nu încape discuție, prin ei înșiși, independent de creator, și dacă toate personajele ar avea aceeași consistență, dacă toate situațiile ar fi la fel de memorabile ca acelea în al căror centru se află ei și alții, deopotrivă de realizați, romanele ar putea fi difuzate în lumea întreagă, fără semnătura autorului, cu certitudinea că vor găsi cititori. În spațiul acestor romane sînt însă și multe „călinescianisme" : paragrafe, pagini, capitole deficitare sub aspectul creației de viață, dar fascinante prin vervă, prin inteligență, prin frenezia ideatică, prin paradox. Cei sensibili la farmecul scrisului călinescian le savurează, găsindu-le interesante cel puțin ca documente sufletești, însă în conștiința celor nefamiliarizați cu modul Călinescu e puțin probabil să găsească priză. Cuiva care a citit din Călinescu puțin sau deloc, unui intelectual străin, bunăoară, oricît de subtil, scenele cu muncitori, să zicem, din *Scrinul negru*, îi vor părea cel puțin stranii, dacă nu ridicule. Nu tot astfel le apreciază cine s-a obișnuit să privească literatura lui Călinescu, din interior, ca proiecție a personalității sale atît de complexe și derutante. Autorul *Istoriei literaturii române*, analizînd *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu, constată că scriitoarea nu cunoaște clasa ce face obiectul propriului studiu (mica burghezie) și că, în consecință, „evaluările bănești ale existenței zilnice sînt de cea mai simpatică necompetență" (*Ist...*, 657). Observația se aplică perfect și paginilor din *Scrinul negru* în care apar tînărul Leu, nea Vasile, Cornel. Aceste pagini sînt delicioase (fără ironie) prin puerilitate, prin „necompetență". Scriitorul adoptă față de personaje o atitudine de nețărmurită simpatie, dar, asemenea copiilor ce stîlcesc cuvintele, vrînd să le pronunțe cît mai corect, le caricaturizează involuntar tocmai prin tentativa de apoteozare. Eroarea de tip festivist atribuită de către Dragavei lui Ioanide este și a ro-

mancierului însuși. „Ne cam vede solemni, ca niște Robespierre — zice Dragavei despre arhitect — și ia și el ținută gravă. Nu bănuiește simplitatea noastră." Ceva analog se produce, la nivel, firește, infinit superior de realizare literară, chiar și în cazul personajului central al celor două romane. Ioanide capătă, prin idealizare, un hieratism ce-i dă, în unele momente, alură de personaj comic. Văzut ca autoproiecție a scriitorului, idealizată și caricată în același timp, arhitectul ni se înfățișează, numaidecît, în altă lumină și toate manifestările sale dobîndesc semnificație. Nu se poate, totuși, afirma că paginile referitoare la Ioanide — și cu atît mai puțin cele două romane în ansamblu — ar prezenta interes doar ca documente morale, ca oglinzi ale personalității călinesciene. Citim, desigur, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* pentru ele însele — dar nu numai, și, poate, nu în primul rînd. Cel puțin acei ce ne-am format în raza gîndului călinescian, le citim mai ales pentru Călinescu, pentru că sînt scrise de Călinescu. *Enigma Otiliei* ne cucerește grație însușirii sale de a fi unul dintre marile romane ale literaturii române, creat de G. Călinescu. *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* ne încîntă (chiar și prin paginile lor mai puțin exemplare în planul realizării) pentru că îl găsim pe G. Călinescu în ele. În primul caz, interesul ne este suscitat de opera în sine ; în al doilea, mai mult de prezența autorului în operă. Dar, încă o dată : aceste două ultime romane posedă nu numai valoare caracterizantă, ci și *valoare*. Nu aceeași, ambele. *Bietul Ioanide* este, fără îndoială, superior. Operînd o clasificare de tip dragomirescian, cu valoare de simplă sugestie, am putea zice că *Enigma Otiliei* este produsul spontaneității creatoare, ce implică „genialitatea", *Bietul Ioanide* — operă „de talent", iar *Scrinul negru* operă „de virtuozitate". O astfel de clasificare ar fi, evident, relativă. În toate cele trei romane e și spontaneitate („genială") și „talent" și „virtuozitate". Diferă însă dozajul. Clasificarea aceasta implică, mai ales, dacă se lasă termenilor accepția în care i-a întrebuințat M. Dragomirescu, o, *volens-nolens,* ierarhizare, una subiectivă. Subiectivă nu doar în sensul că unii pot să aprecieze ca fiind superior unul dintre romane, iar alții un altul, dar și într-un sens, să zicem, principial. Există spirite care preferă din principiu produsele virtuozității (Paul Valéry era dintre acestea) și spirite care prețuiesc mai mult spontaneitatea, „autenticitatea". Pe acest considerent ne și putem permite să considerăm *Scrinul negru*

operă de „virtuozitate“ fără teama de a leza sentimentele admiratorilor fervenți ai lui G. Călinescu.

Care e, totuși, valoarea reală a acestui roman ? Că scrierea e foarte inegală este un fapt de ordinul evidenței. Capitole extraordinare, episoade, situații de neuitat alternează cu secvențe naive, palide, stîngace. Dar aceasta nu e totul. Lipsește cărții ceva esențial : un factor cristalizant, un centru gravitațional. Ligamente formale există, diversele părți ale romanului nu sînt adunate la un loc fără motivație, însă cimentul menit să le închege indislocabil este subțire. Oricît de bine plasate ar fi punțile, oricît de ingenios tăiate culoarele dintre multiplele aripi ale edificiului romanesc, construcția în ansamblu se dovedește hibridă. Eteroclite, componentele cărții nu se integrează într-o idee, într-o viziune unificantă. Apare, nu-i vorbă, ideea autorealizării umane prin construcție, însă ea este debordată de toate acele scene și episoade ce nu au raport cu activitatea arhitectului Ioanide, adică nouă zecimi din materia romanului. Această idee poate fi, desigur, lărgită prin asociere cu o alta, complementară. O anumită umanitate se autofăurește în roman, edificînd o nouă societate, în timp ce o alta, ostilă prefacerilor istorice, muncii creatoare, construcției, se descompune. În această expresie, însă, ideea rămîne abstractă, nu devine efectiv viziune, nu emană organic din totalitatea constituenților reprezentabili ai romanului. A zice că *Scrinul negru* este romnaul dezagregării unei lumi și al construirii alteia, nu e greșit, însă este irelevant. Același proces și-a găsit reflectarea, mai mult sau mai puțin artistică, în numeroase alte romane. Mai lapidar vorbind, romanului îi lipsește nu o idee centrală, dar ideea centrală inedită, originală, individualizantă. Dacă scrierea s-ar fi vrut o mare frescă, amplă cronică a mutațiilor istorice, și s-ar fi realizat ca atare, nu era neapărată nevoie de o idee originală, însă fiind altceva, ce anume nu e ușor de stabilit, o viziune integratoare îi era indispensabilă. În absența acesteia, nu are cum să se realizeze unitatea în varietate. Dacă orașul nu este, după G. Călinescu, cu adevărat oraș decît avînd un monument central, cu atît mai mult, într-o operă literară e necesar un pivot, un simbol, un centru, în fine, prin care aceasta să obțină „concinitas“. E ceea ce tocmai nu prea găsim în ultimul roman călinescian. Cartea rămîne un amalgam de exerciții, de experimentări artistice. Ce

valoare îi vom acorda, în concluzie ? Într-o literatură care ține, și pe drept cuvînt, *Pseudokinegetikos* la loc de cinste, *Scrinul negru* își are asigurat locul într-o constelație privilegiată : aceea a operelor ce nu vor fi niciodată uitate sau ignorate.

O singură chestiune, pare-se, dintre cele abordate în cuprinsul acestui capitol, a mai rămas (din punctul de vedere al autorului) neelucidată. Aceea a încadrării tipologice a artei romancierului. Intră romanele lui G. Călinescu în definiția, propusă chiar de scriitor, a literaturii „de ținută clasică" ? Opiniile exegeților, — am văzut —, sînt împărțite. Sînt împărțite și, probabil, au să rămînă astfel, deoarece răspunsul posibil variază în funcție de punctul din care cercetătorii își asediază obiectul de studiu. Raportate la conceptul așa-zicînd clasic de clasicism, romanele călinesciene apar, negreșit, ca abateri scandaloase de la normele acestuia. Considerate însă din perspectiva mutațiilor suferite de proza epică de la primul război mondial încoace, este indiscutabil că ele nu sînt romane de structură interioară modernă, chiar dacă adoptă unele procedee specifice romanului din secolul al douăzecilea. Esențial, viziunea romancierului e clasicizantă. G. Călinescu întreprinde studii caracterologice, creează tipuri, caută să revele „umanitatea canonică". Structural, însă, el nu e un clasic. Este chiar un anticlasic : un romantic eruptiv, incandescent. Autorul *Bietului Ioanide* e romanticul devenit clasic printr-un act de autoconstrîngere. Dionysos încătușat de Apollo. De aici, derutanta sa originalitate, singularitatea. Fondul său romantic zguduie pînă în străfunduri formele clasice în care se instalează, provoacă înăuntrul lor dizlocări, denivelări, deplasări, strîmbă liniile, le răsucește. Vrînd să capteze tipicul, romancierul îl caută aproape în permanență acolo unde e mai greu de identificat, ascuns fiind (cum este și în viață, de fapt) dedesubtul incidentalului straniu, al grotescului și patologicului ilar. Cel mai clasicizant, în teorie, dintre prozatorii români scrie, astfel, romanele cele mai puțin clasice, într-un fel : mai pline de ciudățenii, de insolit, din toată literatura română. Și, totuși, orientarea principală rămîne clasicizantă ! Călinescu nu respinge normele clasice, le aplică doar într-un fel propriu. Nu renunță la tipic ; îl camuflează doar sau îl expune sub tot soiul de înfățișări deformante. Romanele sale sînt „clasice" cam în același mod și în aceeași măsură precum comediile și schițele lui Caragiale (cărora el... nu le-a recunoscut apartenența la clasi-

cism !). Amîndoi scriitorii şarjează, fiecare în felul său, nu însă fără a lumina îndărătul incidentalului bizar, comic, permanenţe ale naturii umane. G. Călinescu nu creează, precum Camil Petrescu, în opoziţie cu tipul tradiţional de roman, ci adoptă tocmai acest tip, cu ostentaţie chiar, însă îl remodelează şi anume în sensul caricaturalului. Procedeul „manieriştilor" ! Dar nu numai al lor. Vechii pictori români de icoane se abat şi ei, cu suavitate (a relevat-o, între alţii, Blaga, în *Spaţiul mioritic),* de la canoanele stilului bizantin, substituind geometrismului sever organicul simplificat, redus la schemă. Evident, arta călinesciană are infinit mai multe afinităţi cu „manierismul" decît cu stilul vechii iconografii autohtone, numai că observînd aceasta, ne-am creat o nouă dificultate, întrucît noţiunea de „manierism" acoperă o zonă mult prea vastă şi foarte neomogenă a artei. „Manieriste", după Hocke, sînt toate acele moduri artistice care, validînd estetica „iregularului", contrazic modul clasic. Acest mod poate fi — şi este efectiv — contrazis în zeci de feluri. „Manierismul" călinescian nu are, în orice caz, nimic comun cu acela al ermeticilor, al neguroşilor şi al abisalilor. „Misterele" sale sînt produse ale elaborării lucide. Zonele insondabile ale conştiinţei nu l-au ispitit pe Călinescu niciodată. Structural deosebit este G. Călinescu şi de „manieriştii" frigizi (ermetici sau nu), de şaradişti şi de caligrafi. El e din familia tumultuoşilor, a lui Michelangelo şi Cervantes — păstrînd, firește, toate proporţiile — a creatorilor, pe care ne vine parcă greu să-i considerăm „manieriști". „Manierismul", în înţeles curent, implică elaborarea la rece, căutarea de „efecte", calofilia, propensiunea spre minor. G.-R. Hocke îi lărgeşte considerabil sfera semantică, diluîndu-i prin aceasta conţinutul, nu mai mult, totuşi, decît o face Călinescu însuşi cu clasicismul. N-ar fi, poate, hazardat a spune că scriitorul nostru este „manierist" în aceeaşi măsură în care e „clasic", şi tocmai fiindcă se voieşte cu tot dinadinsul clasic. La amîndouă aceste stiluri, G. Călinescu ajunge ca urmare a voinţei sale de a face „literatură". Vrînd să scrie literatură clasică, el se instalează fatal în „manierism". În chip firesc, „literatura" ar trebui să repugne unui temperament ca al său. Dacă ar fi dat liber curs temperamentului, romancierul ar fi scris jurnal, memorialistică, diatribă, pamflet. Şi-a ferecat, însă, temperamentul în convenţii, în cele clasice. Şi-a refuzat „autenticitatea". Cultura n-a putut modifica însă natura, a îmblîn-

zit-o doar, nu fără a fi fost, la rîndul ei, puternic marcată de aceasta. Tumultul interior a modificat tiparele originare, adoptate, nu însă spărgîndu-le pur și simplu, sau strîmbîndu-le, diform, ci impunîndu-le doar rectificări. De aici „maniera". „Maniera" într-un înțeles mai precis decît cel hockeian, foarte apropiat de cel comun. „Făcătura", cum s-ar zice. G. Călinescu nu deformează modul clasic la întîmplare, nu încalcă, pur și simplu, „regulile", evadînd din „literatură" într-un chip analog celui în care simboliștii au evadat din versul regulat, ci substituie unor reguli altele, cel puțin la fel de severe, grefează pe anume „literatură" o alta. „Romantismul" călinescian e o neliniște cerebrală, o permanentă disponibilitate artistică. Nicidecum erupție a „viului", cu spargerea zăgazurilor cerebrale. Tudor Arghezi e devorat de foamea absolutului existențial, Blaga aspiră la „dezmărginire" în planul trăirii primare și mai cu seamă al cunoașterii. Nu tot astfel și G. Călinescu. El acceptă lumea așa cum e, zicîndu-și cu Leibniz că „e cea mai bună din lumile posibile" și, în consecință, „trebuie s-o luăm cum este" *(Gl...,* 713), (prin aceasta e „clasic"), nu-și dorește să fie altceva decît ceea ce este, dar vrea absolutul literar (în alt sens decît Mallarmé), tinde — romantic — la „dezmărginire" în planul creației artistice. Nu suportă încastrarea într-un singur gen, profesarea unui singur stil. Năzuiește să și le facă ale sale pe toate. Rezultatele nu sînt deloc de neglijat.

„ÎNDRUMĂRI SPRE CLASICISM"

TENTAȚIA RAMPEI. ESEISM ȘI MORALISM. FOLCLORISTICĂ.

Monumentalul, dacă prin această vocabulă desemnăm ceea ce este masiv, colosal, e o categorie romantică. Romanticii cultivă — ne-o amintește *Opera lui Mihai Eminescu* — „giganticul", „arhitectura colosală". „Embrionul brutal al romantismului" — citim în *Clasicism, romantism, baroc* — se găsește în „arta de tip asiat", al cărei mod specific este ilimitatul *(Pr...*, 344-345). Și, totuși, în *Jurnalul literar*, G. Călinescu formula idealul unei culturi românești ale cărei „linii monumentale" să înscrie triumful „înaltului clasicism". Criticul pledează cu fervoare pentru construirea de „monumente colosale", de catedrale uriașe, cu „clopotnițe pînă la cer", tocmai în anii cînd în scrisul său se produce o deplasare de accent, de reorientare, cînd obsesia geologicului, interesul pentru elementar, pentru „facerea și desfacerea" stihiilor, pentru increat, într-un cuvînt, sînt radical cenzurate prin atracția către citadin, și anume către citadinul de concepție greacă, opus goticului, cînd, pe de altă parte, în propria creație, Călinescu tinde (oarecum) la „dezgenializare", cînd „asiatismul" și „romantismul" său tind — și ajung, pînă la un punct — să se convertească în „mediteranism", în „clasicism". Atitudini clasicizante, eforturi de autodisciplinare în spirit clasic punctează, după cum s-a putut constata, și activitatea anterioară a lui G. Călinescu, însă din 1939 el își face din clasicizare un program. Un program a cărui punere în aplicare o temporizează, însă, *Istoria literaturii române* înscriindu-se în rîndul marilor monumente romantice ale culturii noastre. Cult, așadar, al monumentalității și, în același timp, aspirație la clasicități ! G. Călinescu n-a avut

superstiția imuabilității termenilor, nu a fetișizat nomenclatura cu care a operat. Ca în limbajele arhaice, un același cuvînt poate exprima, utilizat de el în contexte diferite, realități diametral opuse. Ideea de monumental implică, semantic, masivitatea, dar nu orice masivitate e neapărat de tip „asiatic". Se poate edifica monumental și sub auspiciile clasicismului. Dealtfel, nici nu există — va demonstra criticul, în *Clasicism, romantism, baroc* — stiluri pure. Anumite clasicisme pot să fie, în pofida antiromantismului lor ostentativ, forme de romantism. Există romantisme pe fond clasic. Campania pentru monumnetal, dusă de Călinescu începînd din 1939, nu contrazice cîtuși de puțin pledoaria sa pentru deromantizarea, „desgenializarea", „degotizarea" literaturii, pentru „regrecizarea" ei. Nu numai giganticele temple hinduse, „adevărate geode", concurînd parcă, prin proporții, munții din apropiere, nu numai colosalele catedrale gotice sînt monumente, ci și templele grecești. [1] G. Călinescu vedea în monumental, indiferent de proporțiile acestuia, expresia raționalului, a ordinei, a geometriei. La antipod se situa, în viziunea lui, nu miniaturalul, ci haoticul și monstruosul, necontrolatul, tot ceea ce ține de stihial, de natura neumanizată. Ecuația e aceasta : romantism = natură primară = ilimitat = haotic = monstruos = „asiatic" = irațional =inuman = ; clasicism = natură urbanizată = limitat (individualizat) = cosmotic = armonios = atic = rațional = uman. Cum spuneam, năzuința spre clasic e o constantă a operei călinesciene. Toate obiectivările scriitorului sînt o expresie a dionisiacului visînd la apolinic. În timpul războiului, apolinicul triumfă. Dionisiacul nu e răpus, prin aceasta, și nici măcar încătușat pentru totdeauna, dar e ținut, deocamdată, în frîu. Explicația de ordin obiectiv poate fi aceea că, retras pentru cîțiva ani din publicistica militantă, claustrat în odaia plină de cărți a unei case de pe o liniștită stradelă din Iași, imunizat, poate, sufletește și ca urmare a suportării cu demnitate a dementialelor atacuri dezlănțuite împotriva lui la apariția *Istoriei literaturii române...*, Călinescu s-a putut detașa (mai ales după relativa consolidare a situației sale la universitate, situație ce nu-i era deloc indiferentă [2]) de mizeriile trecătoare, abandonîndu-se meditației calme și contemplării senine, asemenea clasicilor. Și cum genul preferat al acestora e cel dramatic, scriitorul nostru și-a proiectat, și el, sufletul înălțat deasupra „vălmășagului" într-o piesă de

teatru.[3] Subiectul acesteia e mitologic, luat însă nu din mitologia elină, ci — cu toate că „asiatismul" se află la polul opus clasicismului — dintr-o mitologie asiatică. „Asiatismul", precum se vede, nu e deloc un tot omogen.

Șun este apologia spiritului clasic. Tot ceea ce înfăptuiește eroul acestui „mit mongol" (în realitate chinez[4]), repetă în esență, rezumativ, acțiunea săvîrșită — „*in illo tempore*" — de toți protagoniștii miturilor cosmogonice. Șun preschimbă haosul în cosmos. Instaurarea pe pămînt a ordinei cerești, acesta e laitmotivul piesei. Principiul este proclamat nu numai de către Șun însuși, ci de către toți acei ce personifică spiritul constructiv. „Înțelepciunea — zice, bunăoară, Hi-Ho, alcătuitorul calendarului — poruncește omului să desăvîrșească fața pămîntului, dîndu-i înfățișarea strălucită a cerului". Bătrînul Yao, împăratul-zeu, din a cărui voință (analogă voinței Destinului) și-a început Șun opera, constată : „împărăția așa cum a întocmit-o Șun cu sfetnicii săi atinge desăvîrșirea cerului",. „A da pămîntului icoana cerului" e, în înțelegerea lui Șun, ținta supremă și îndatorirea sacră a omului. Cosmicizînd haosul, explică eroul, umanitatea introduce în lume legea armoniei, făcînd din existență un cîntec : „Legea care stăpînește universul este armonia. De la firul mărunt de nisip pînă la marele glob solar, totul se ține și se leagă ca sunetele unui cîntec". Lupta lui Șun și a prietenilor săi, simboluri ale Facerii, cu cele cinci „puteri negative", reeditează la scara limitat-terestră titanomahia lui Zeus. Cu toată radicala deosebire de mijloace, Șun îndeplinește, implicit, o lucrare analogă aceleia a lui Herakles, de stîrpire a monstruosului. N-ar fi exagerat a spune că, la dimensiuni pămîntene și în expresie chineză, Șun este Logosul. Tudor Arghezi atribuie, dealtfel, eroului o conduită morală cristică[5]. În tot cazul, prin Șun, mobilizatorul celor cinci „energii creatoare" (cinci este numărul mistic al mitologiei chineze), triumfă ordinea logică, raționalitatea.

Avem asupra lui Șun și o caracterizare a autorului însuși. Ca înalt dregător, scrie Călinescu, eroul „n-are decît o misiune *formală*, aceea de a simboliza virtutea, iar această virtute e o conștiință a ordinei în univers". Șun „e un mare maestru de ceremonii". Tot ce izbutește eroul, în calitate de *king*, de coîmpărat („moștenitor al tronului veșnic"), apoi de împărat, este să-și determine supușii „a îndeplini formalitățile virtu-

ții", prin aceasta „postulatul binelui" fiind *„reprezentat"* (sublinierea autorului). Sociabil, politicos, protocolar, Șun este încarnarea „chinezeriei". În creația artistică, un asemenea spirit „n-ar putea fi decît formalist pînă la pierderea noțiunii de sine, obiectiv pînă la înlăturarea oricărei percepții proprii și expresii personale". Eroul „vorbește aforistic și se preocupă de probleme universale, morale, ferit de orice subiectivism, de orice veleități de EU". În alți termeni, Șun este clasicul absolut. Dramaturgul a făcut din înțeleptul exemplar al mitosului chinez un prototip al creatorului (în sens larg) impersonal, *„conformist* la exces", diametral opus „geniului" de tip gotic, care e un „titan insolit, unic, *solitar"* (sublinierile autorului). „Chinezeria" profesată de Șun e un mod existențial propriu, în infinit de diverse variante, tuturor eroilor literari de structură clasică. Patria ei, pe continentul nostru, este Franța : „China e Franța Asiei, Franța — China Europei" *(Gl...,* II, 114-115). S-a emis observația, nu lipsită de subtilitate, că o „Chină a Europei" a fost, mai curînd decît Franța, Bizanțul, „acut antiromantic prin hieratism și doctrinarism" [6]. Călinescu are însă în vedere Franța *literară,* clasicismul francez fiind modelul tuturor clasicismelor europene, și dealtfel „bizantinismul" e un constituent notoriu al culturii franceze. S-a scris chiar o carte despre „Franța bizantină" [7]. Dar nu aceasta este chestiunea. „Chinezeria" poate fi, după autorul lui *Șun,* identificată în toate culturile bătrîne, și paremiologia unui Creangă, unui Pann, unui C. Negruzzi, este „chinezerie". Scriitorii români care cultivă clasicismul de sursă folclorică sînt „chinezi", „corespondenții lui Șun în România". Un „chinez" este „Eminescu din *Glosă,* sentențiosul" *(Gl...,* II, 115). Caracterizarea făcută piesei de către propriul autor suferă însă de unilateralitate. Îndeplinește oare Șun o misiune strict formală ? Este el un formalist integral, și nimic alceva ? Un „conformist la exces", și atîta tot ? „Formalist", eroul este, evident, în primul rînd prin aceea că *formulează.* Formulează adevăruri indiscutabile, rezumă gîndirea colectivă, transmisă din generație în generație. El nu are ambiția de a răsturna concepții, de a impune idei noi ; exprimă doar, aforistic, precepte ale unei etici bazate pe principii intangibile, universal valabile, veșnice. Prin inflexibilitatea cu care urmează riturile, Șun este, indiscutabil, un „conformist". Aplică însă el, pur și simplu, niște reguli ? Se conformează strict formal

rînduielilor prestabilite ? Dacă aceasta ar fi situația, piesa n-ar exista ca piesă. Ar fi un simplu manual de sinologie, ilustrat. Însă realitatea e alta. „Slăvitul împărat — dezvăluie cineva — a voit a da a înțelege norodului că riturile nu sunt numai niște seci mișcări ale buzelor și trupului, ci simțiri ale unei inimi drepte și curate." Șun nu îndeplinește riturile mecanic : le *interpretează*. Prin interpretare, le modifică efectele — nu fără a întîmpina rezistențe înverșunate — și, implicit, *revoluționează* înțelegerea funcționalității lor. Dacă se poate stabili o analogie între demersurile lui Șun și acțiunea cristică, ea este de căutat în ceea ce am putea numi stilul de luptă. Și într-un caz și în celălalt, „legea" e supusă unei înnoiri de substanță fără înlăturarea formelor. Șun, asemenea galileanului, nu „strică" legea moștenită, ci o „plinește". Duce chiar pînă la exces ritualismul. Dîndu-i însă un nou conținut. El operează o distincție netă între rituri, care, stînd mai presus decît oamenii, sînt „icoana înțelepciunii cerești", și „superstițiile barbare". Celor dintîi le dă conținut, pe acestea din urmă, neputîndu-le suprima, le reduce, la forma lor goală. Datina cere, de pildă, ca atunci cînd lichidul incandescent rezultat din topirea metalelor nu vrea să ia formă, turnătorul să-și arunce soția în cuptor, pentru ca „duhul metalului" să se liniștească, împerechindu-se cu ea. Șun „decretează" că „nu-i de trebuință" sacrificarea femeii, fiind suficient a dărui duhului cîteva șuvițe de păr și bucăți de unghii, întrucît „cine dă o parte dă totul". Într-un chip similar pune înțeleptul capăt și altor practici absurde. Nu e necesar, hotărăște el, să fie ucis calul defunctului „fiu al cerului" pentru ca duhul animalului să intre în simulacrul său de piatră. „Duhurile răposaților să binevoiască a nu călări decît noaptea, cînd caii dorm și duhurile lor sînt slobode să alerge unde vor". Soțiile și slugile „celor mari" nu trebuie să se înjunghie pe mormintele lor, spre a le ține de urît pe lumea cealaltă, căci „în vis, noaptea, cei vii au destul răgaz să se întîlnească cu cei morți". Porunca potrivit căreia vinovații de înaltă trădare urmează a fi jertfiți dacă aparțin familiei imperiale, pe altarul Soarelui, e îndeplinită de către Șun strict literal. „Venerabile supraveghetor peste judecăți — decide eroul, în cadrul ceremoniei de întronare a sa ca „fiu al cerului" — riturile spun că altarul trebuie stropit cu sîngele vinovatului. Preotul va înțepa așadar un deget al grațiosului prinț și va lăsa să curgă

cinci picături de sînge. În chipul acesta, Soarele va fi mulțumit." La o simplă formalitate reduce Șun și executarea acelei sentințe a pravilei în baza căreia ar trebui ucis un alt complotist : fratele său Siang. „Într-adevăr — poruncește împăratul — trupul purtînd numele lui se va jertfi. Luați un taur negru pe care-l veți boteza cu numele Siang și jertfiți-l." Peste milenii, Nazarineanul va substitui, într-un chip analog, jertfelor de animale prinosul mai simplu de pîine și vin. Nu încape discuție că Șun este un „prefăcut". Nu un „fariseu", însă. Disimulările lui acționează cu eficacitate în servicul celei mai nobile cauze. Șun este „înțelept ca șerpii" spre a putea fi „blînd ca porumbeii". Dacă nu s-ar preface a nu ști că propriul tată, instigat de cea de a doua soție, o viperă, și de propriul frate, otrăvit de invidie, vor să-l piardă, ar trebui să-i reprime. Șun se comportă însă ca și cum *el* ar avea ceva pe conștiință, se mustră pe sine pentru ura cu care îl urmăresc ai săi, satisface arțăgosului și veșnic nemulțumitului părinte toate capriciile, îi îndeplinește toate poruncile, oricît de absurde, iar față de fratele său și de imperialul cumnat Tan-Ciu, ambii dușmani de moarte, e în permanență tandru, plin de amenitate, îndatoritor, și le acordă toate onorurile posibile. Prinț „antimachiavelic" în concepția autorului, eroul e un Vlaicu Vodă sublim, întruchiparea diplomatului de geniu. Diplomația lui se verifică în situații-limită, precum aceea — cea mai tipică — a duelului cu Siang, fratele său. Siang proferează insulte, Șun (afectînd a crede că totul e doar un joc, și, din partea lui, lupta nici nu e altceva) le răstălmăcește și își scoate fratele agresiv din sărite prin laude. Iată : „*Siang :* ridic această sabie grea în cinstea gingașelor mele cumnate Ciuang și Kiang. *Șun :* Mă copleșești cu bunăvoința, nu găsesc în mintea-mi ostenită o răsplată pentru cuvintele tale alese (...) *Siang :* Mă înțelegi greșit ; în cinstea gingașelor mele cumnate care îmi vor împodobi patul nupțial cînd te voi culca la pămînt. *Șun :* O amenințare aspră în luptă dă un spor de puteri. Nu mă cruța, iubite Siang. *Siang :* Isprăvește o dată cu vorbele nobile. Te urăsc. Cîinelui meu nu i-aș da voie să-ți lingă sîngele. *Șun :* Ai școală bună. Metafora și injuria plastică spuse în toiul încăierării produc impresie epică. *Siang :* Nu fac figuri de stil, Șun, îți deșert toată fierea sufletului meu. *Șun :* A tăgădui o figură și a o face în aceeași clipă e iarăși o figură..."

Înainte de a se revela ca mare diplomat, mare legiuitor, tălmăcitor prea înțelept al pravilelor, cîrmuitor drept, fără prihană, Șun se impune ca spirit civilizatoric, ca mare constructor, arhitect de împărăție. „Bărbat de ispravă, înzestrat cu multiple daruri („muzicant, poet, filozof, agricultor, olar, mînuitor al tuturor industriilor folositoare"), eroul desăvîrșește magnific opera începută de socrul său Yao, suveranul „cu virtuți eminente", care se străduise să transforme imperiul, dintr-un tărîm al sălbăticiei și neorînduielii într-o „icoană a supremei înțelepciuni stăpînite de cele cinci fericiri". La porunca lui, poporul, mobilizat de cei cinci sfetnici, aruncă punți peste rîuri, distruge prin foc pădurile netrebuitoare, seacă mlaștinile, stîrpește fiarele și buruienile sufocante, seamănă cereale, sădește pomi roditori, crește animale domestice. Șun intră în scenă proslăvind (precum Călinescu însuși, mai tîrziu, în *Lauda lucrurilor)* activitatea utilă, munca, celebrînd „ostenelile plugarului, eforturile tăietorilor de copaci", glorificînd omul care „a smuls balaurilor metalele din care toarnă căldările, pirostriile și armurile". Geniul său luminos primenește și înflorește totul, asemenea luminii solare, și unul dintre însoțitori îl numește pe Șun „vînt primăvăratic". În substanța ei nucleară, piesa e un poem al construcției. Comentate din indiferent ce perspectivă : a sprijinitorilor sau a dușmanilor neînduplecați, efectele acțiunii lui Șun învederează — cu memorabile efecte lirice — grandoarea ei epopeică. Zice, bunăoară, Hu-He, bătrînul curtean onest, ce „înfățișează un glas al norodului" : „... Pe unde se afla bîrlogul ursului tărcat și al leopardului trece acum drum de țară bătătorit. În zăvoi cîntă păsărelele. Cînd ajungi la malul lacului, minune. Apa e pașnică și limpede ca cerul. Bîtlani cu picioarele lungi, lebede, rațe sălbatice cutreieră păpurișurile rărite. O luntre te așteaptă la un capăt și te duce la celălalt, iar în jurul ei te urmăresc pești roșii și aurii cu gurile căscate, țîșnind din apă pe dinainte-ți". Replica pe care Hu-He o primește din partea prințului vasal San-Miao, căpetenia puterilor reacționare, e un spectacol de apocalips, nu mai puțin măreț, în sinistritatea lui, decît cel din *Blestemele* argheziene : „...Trei ani de zile, duhurile brazilor, pinilor, stejarilor, sălciilor, cedrilor au troznit de groază și au alergat izbite și învîrtite de vînt. Aerul mirosea ca sanctuarele templelor. (...) Elefantul încurcat în desișul aprins s-a prăjit ca un rug, rinocerii s-au uscat în

carapacea lor, cerbii și-au înțepenit coarnele în jăratec, urșii, tigrii, leoparzii au urlat cu blana sfîrîind, șerpii au pleznit lumini, ciorile, țărcile, ciocănitorile s-au răscopt în cuiburi. Apele mlaștinilor au dat în undă și în spuma fierturii pluteau crocodilii, broaștele țestoase, bietele lipitori, șerpii de apă și celelalte ființe ale nomolului... (...) Geniile apelor au fost jignite, scoase de pe calea lor nepătrunsă și sacră..." Cel puțin ca simbol al duhului ordonator și constructiv, Șun este, fără îndoială, cum s-a observat, „proiecția idealizată" a aspirațiilor autorului, imaginea lui „mărită pînă la dimensiunile genialității." [8] Călinescu a negat că s-ar fi autozugrăvit în eroul scripturilor chineze (pe care, dealtfel, nu l-a conceput drept „geniu" sau, în orice caz, nu drept geniu de tip „titanian"), admițînd însă că „toți trăim în umbrele noastre mărite, ca în niște talere uriașe" *(Gl...*, II, 115). Era și firesc să dezmintă afirmații (și insinuări) potrivit cărora pătimirile lui Șun ar reflecta, mitologizate, „experiențele amare" parcurse de el însuși în lunile ce au urmat editării *Istoriei* P. Const., *Scr., II*, 223). A stabili asemenea raporturi este nedelicat (faptul că G. Călinescu însuși le stabilește, ori de cîte ori are posibilitatea, la alții, nu anulează principiul). Dar, în cazul concret, afirmațiile de genul acesta nici nu sînt întemeiate ! Filonul epic al piesei e în întregime luat din cărțile chineze clasice, și scriitorul nu operează, în fond, o mistificație scriind că „*Șun* a fost conceput și, în substanță, încheiat înainte de 1938", cu toate că ulterior (în prefața la cea de a doua ediție, din 1953) va zice că a compus piesa în 1943. Cu mult „înainte de 1938", și anume în 1935, Aristarc semna, în *Adevărul literal*, la „Cronica mizantropului", textul intitulat *Familie chineză (Gl...*, I, 283-284), care nu e decît un extras din *Mengtseu*, cea de a patra carte clasică a Chinei, în care sînt relatate pe scurt persecuțiile îndurate de Șun din partea propriei familii. O fi încolțit ideia piesei în spiritul lui G. Călinescu atît de timpuriu ? Își va fi chiar scris viitorul dramaturg piesa, într-o primă versiune, încă atunci ? Exprimarea sa, în fraza citată, e sibilinică. Ce vrea să spună „conceput și, *în substanță*, încheiat" ? Destăinuindu-și procesul intim de creație, scriitorul zice că, la citirea textelor din care s-a inspirat, a fost izbit mai cu seamă de istorisirea „suferințelor de familie" ale eroului, văzînd în cîinoșia tatălui lui Șun „o rară pildă de pervertire a in-

stinctului patern". Era în perioada cînd lucra la *Enigma Otiliei*, și chiar ni se atrage atenția că o comparație a piesei cu acest roman e posibilă. *Șun* ar fi „*Regele Lear* întors" (*Gl....* II, 112-113). Dar substanța piesei nu se reduce deloc la aceasta ! Secvențele „suferințelor de familie" ale protagonistului sînt înfășurate în felurite alte situații, asemenea viermelui de mătase în gogoașe. Nu „pervertirea instinctului patern" e tema scrierii, ci „misiunea constructivă și pașnică" a conducătorului înțelept, care „stăpînește prin virtute". Amintitul *Cuvînt înainte* la ediția a doua a piesei reliefează faptul, cu putere. Indiferent însă unde și-ar avea centrul gravitațional, e în afara discuției că *Șun* exprimă o concepție și o atitudine. G. Călinescu n-a scormonit tezaurele spiritualității chineze dintr-un interes pur arheologic. Oricît de bune ar fi fost părerile sale despre Flaubert, el este un scriitor structural deosebit de autorul lui *Salammbo*. Dacă nu s-a construit în Șun pe sine însuși, modelat după tiparul ideal în care ar fi dorit să se instaleze, Călinescu și-a proiectat în el, oricum, vocațiile latente, aspirațiile ; dacă nu și le-a proiectat, a ales, în orice caz, din mitologia unei țări îndepărtate un personaj a cărui „filosofie practică" o împărtășea ; dacă nici asta nu se poate spune, dacă Șun l-a interesat doar ca victimă a devierii instinctului patern, rămîne un fapt obiectiv că eroul acționează, independent de voința autorului, exact în spiritul articolelor călinesciene din anii premergători (și următori) apariției piesei. Protocolar, ceremonios, formalist pînă la abstractizare, „conformist" pînă la anularea personalității, Șun este un suflet ardent. Calmul său imperturbabil e manifestarea voinței nesovăitoare de a realiza întocmai ceea ce a decis, expresia certitudinii absolute că tot ce este prevăzut va fi îndeplinit. Impasibilitatea „olimpiană" e masca pasionalității infailibil dirijate de rațiune. „Clasică", prin urmarea neabătută a riturilor, conduita personajului este a unui „romantic", totuși : a unui realcătuitor de lume. „China — scrie Călinescu, în *Clasicism, romantism, baroc* — e clasică, chinezeria fiind supunere la reguli (...) Însă clasicismul acesta, bătînd spre hieratic, a devenit așa de monstruos încît pentru noi el constituie un romantism" (*Pr...*, 335). Șun ne apare „romantic" nu doar prin duhul faptei, de care e stăpînit, prin acțiunea temerară de reașezare a temeliilor împărăției. Învești mîntat în cea mai somptuoasă ritualitate, dar nu strangulat de ea, „clasicismul"

dinamic arborat de erou include un „romantism" faustic al faptei constructive. Cu sau fără voia autorului, Șun seamănă, în una din ipostazele sale, cu el, așa cum zeii seamănă, cel puțin în parte, cu sacerdoții lor.

Tentă „romantică" — observăm la o lectură atentă — piesa dobîndește prin situațiile inventate, prin replicile create de dramaturg. Întîmplările împrumutate din cărțile străvechi sînt „clasice" prin definiție, aproape stereotipe. În toate mitologiile, eroul are de suportat grele încercări, de trecut variate probe inițiatice și este dușmănit de ai săi. A răspunde răului prin bine este iarăși o caracteristică a conduitei unor eroi mitologici, precum biblicul Iosif, de pildă, în a cărui istorie momentul nodal, aruncarea de către frați într-o fîntînă părăsită, aduce întrucîtva cu un moment critic din viața lui Șun, acela în care tatăl și fratele său încearcă să-l îngroape de viu în puț. „Clasic" este în piesă chiar și miraculosul (inclusiv cel inventat), deoarece se declară după un fel de normativ ; e „canonic". Iar aforismele debitate de eroii piesei, exprimînd idei cuprinse în textele originare, multe fiind (o spune dramaturgul) „cvasitraduse", reprezintă însăși chintesența „clasicismului" chinez și, prin vechime, un „model" de clasicism. Cu toate că autorii de maxime și transmițătorii de vorbe înțelepte recoltate din folclor sînt numeroși în culturile europene (pe români i-am și numit mai sus), sentențiozitatea din *Șun* umple piesa de o atmosferă stranie. După Tudor Arghezi, e o „atmosferă de basm și de psalm" [9]. Înainte de toate, izbește stilul bizar al politeții, stil a cărui notă individualizantă e onctuozitatea dusă la extrem și potențată prin adoptarea atitudinii umile, prin autoînjosire. Spre a flata pe cel căruia i se adresează, vorbitorul nu numai că întrebuințează cele mai măgulitoare apelative cuvenite rangului aceluia și îi atribuie cele mai înălțătoare calități, dar se încarcă totodată pe sine însuși cu toate netrebniciile. „Fiu al astrului divin care se ridică pe arborele Kien-Mu — zice „grațiosul" prinț vasal San-Miao împăratului Yao, după ce se închină de trei ori — am venit de pe moșia mea întunecoasă ca o noapte plină de cucuvele să închin Seninătății tale ființa mea vrednică de dispreț." Suveranul răspunde : „Nu merit atîta plecăciune, grațios prinț. Eu sînt cel mai vrednic de dispreț..." Așa vorbesc toți. Umilința e, bineînțeles, prefăcută. Autoflagelîndu-se, aparent, perso-

najele flagelează, adeseori, în realitate. Cu aerul de a-și aduce sieși grave reproșuri, bătrînul împărat îl trage, de fapt pe prințul vasal la răspundere. „Sînt un om neputincios — se lamentează Yao — un muritor care nu poate să înfrîngă bălțoacele și buruienile. Te-am chemat să mă mustru și să mă umilesc față de tine, căci nu sunt în stare să fac din țara ta neorînduită o icoană a supremei înțelepciuni"... Felul acesta de a dialoga, ambiguitatea expresiilor dau situațiilor o savuroasă notă de comedie. Situația-limită sub acest aspect e aceea a dublei pețiri, din actul întîi : a fiicelor împăratului, de către Șun, și a lui Șun, de către Hi-Ho, din însărcinarea împăratului. Surprins de sfetnicul imperial îngenuncheat în fața gingașelor Ciuang și Kiang, Șun declară că, știind ce-l așteaptă, e gata de moarte. La replica lui Hi-Ho că misiunea lui este, din contră, aceea de pețitor, adorantul cere, el, fetele în căsătorie ; firește, într-un limbaj afectat. Culmea afectării o atinge însă celălalt, cînd, drept răspuns, vorbește astfel : „...Fetele luminosului împărat sînt urîte și neghioabe. Împăratul n-a avut putința să le dea o creștere mai bună. Ilustre Șun, dorința ta e o poruncă. Împăratul n-ar cuteza să te jignească. Fiul cerului îți dă fetele de neveste." Prin exagerare, falsa umilință nu e, desigur, decît un mod disimulat al sentimentului superiorității, iar politețea prea ostentativ afișată devine instrument al sarcasmului ucigător. În speranța de a-l îndupleca pe împărat să-și dea fetele nu lui Șun, ci lui Siang, denaturatul Ku-Seu enumeră „învățuturile școalei mici și școalei mari" agonisite de fiul său vitreg, derizorii în comparație cu talentele celuilalt. Blînda replică a lui Yao cade însă, zdrobitoare : „Fiicele mele, iubite cuscru, nu știu să se poarte cu un om așa de învățat. Ne mulțumim pentru ele cu Șun." Atmosferă „de psalm" — introduc replicile cu caracter sentențios, apodictic. Zice, de pildă, Șun : „Ceea ce osîndești la cei mari nu face față de cei mai mici, ceea ce osîndești la cei de jos nu face față de cei de sus, ceea ce osîndești la cei mai bătrîni nu face față de cei mai tineri, ceea ce osîndești la cei tineri nu face față de cei bătrîni, ceea ce osîndești la cei din dreapta nu face față de cei din stînga, ceea ce osîndești la cei din stînga nu face față de cei din dreapta ; iată ce ne poruncește înalta înțelepciune". Sau : „Adevăratul împărat se spală dimineața de orice necurățenie, se îmbracă totdeauna curat și după cuviință, nu privește, nu ascultă, nu vorbește nu se așează, nu se scoală, nu intră, nu

face nici o mișcare decît după cum poruncesc riturile." Vorbind în apoftegme, personajele se angajează uneori în adevărate dueluri dogmatice, lovind unii în alții cu ziceri consacrate, și piesa devine o dramă a logosului. Într-un fel, „cuvîntul" este, cum s-a observat, „unicul personaj" al scrierii [10]. Iată un schimb de cuvinte între San-Miao și Hi-Ho : „Nebun e cine încearcă să întoarcă luna din drum, să reverse marea și să abată rîul. Omul trebuie să se supună spiritelor. Augustii * Niun-Kua și Fu-Hi, cei cu coada însolzită și încolăcită, s-au născut din apa netulburată." Așa grăiește primul. Celălalt contraatacă, zicînd : „La început a fost înțelepciunea, una și veșnică, din care s-au desfăcut cerul și pămîntul. Din unul au ieșit două și din două trei, toate cele ce se văd avînd trup și chip. Înțelepciunea poruncește omului să desăvîrșească fața pămîntului, dîndu-i înfățișarea strălucită a Cerului". Cea mai aprigă confruntare doctrinară e însă cea din ultimul act, provocată de refuzul lui Ku-Seu de a executa, la înscăunarea fiului său, „plecăciunile prescrise de rituri în fața tronului înstelat". Respingînd învinuirea că ar călca riturile, semețul bătrîn susține că nu el, ci „sfetnicii ticăloși" sînt „fără cuviință". „Riturile — se explică Ku-Seu — spun că nimic nu e mai presus decît un tată". Urmează un adevărat război al citatelor. *Hi-Ho :* „Datina zice : Dacă străbați împărăția în lung și în lat, nu găsești un petec de pămînt care să nu fie al împăratului ; dacă cutreieri satele și cetățile nu afli un om care să nu fie supus al Fiului Cerului." *Kao-Yao* (lui Ku-Sen) : „Deci, ești supusul luminosului Șun". *Ku-Seu :* „Nemernic sfetnic, nu e nici o datorie mai mare — spune pravila — decît să slujești tatălui și mamei tale..." *Yu :* „Una din cele cinci datorii este respectul supușilor pentru împărat." *Ku-Seu :* „Una din cele cinci datorii este respectul fiilor pentru părinți". *Sie :* „Păstorul călăuzește oaia, nu oaia pe păstor". *Ku-Seu* : „De la împărat și pînă la cel mai mic dregător, toți trebuie să păzească pietatea filială". Ș.a.m.d. Fiecare personaj manipulează sentențele (aceasta, în tot cuprinsul piesei) așa cum îi dictează interesele, riturile fiind un paravan îndărătul căruia colcăie cele mai infernale patimi și oamenii înnoadă și deznoadă firele diverselor combinații. Toți interpretează pra-

* Anacronismul nu e strident. Nefiind o piesă „arheologică", *Șun* reconstituie spiritul mitosului chinez creîndu-și un limbaj accesibil europeanului.

vilele, unii în scopuri înalte și în spiritul înnoirii vieții, alții în scopuri meschine sau pentru a perpetua dezordinea haotică. San-Miao utilizează, în dialogul cu suveranul său, versetele sacre ca armă de apărare, ca instrument al rezistenței la acțiunea civilizatorie. Acuzat de neîndeplinirea poruncilor „auguste" în virtutea cărora trebuia distrusă vegetația și fauna dăunătoare, prințul vasal se baricadează cu dictoane : „Iarba țepoasă e lăsată și ea de nepătrunsul, duhul cel dintru-nceput". „Tot ce e trup și chip e hărăzit de veșnicul Y". „Noaptea este soră cu ziua și bufnița vede cele nevăzute". Natural, rostirea personajelor nu e aforistică în permanență. Presărată sau nu cu adagii, ea este, adesea, poetică. Lumea din *Șun* gîndește în basme și vorbește în poezii. Unii dintre curteni se pretind a fi odrasle de zmei, o seamă de replici, și ale acestora și ale altora, sînt adevărate poeme. Certîndu-l pe San-Miao, împăratul Yao cuvîntează astfel : „Sacra mea persoană dorește mugetul boului harnic, behăitul oaiei, lătratul cîinelui, cucurigul cocoșului, gîgîitul gîștei"... Deplîngînd starea ținutului cîrmuit de prințul vasal, el urmează : „În loc de duzi, cireși, peri, pruni, ies mărăcini uriași ; brazii, pinii, stejarii cresc așa de deși încît trunchiurile se usucă gîtuite și se răsucesc ca șerpii, căutînd lumina, iar în bezna lor țipă buha și miorlăie pisica sălbatică". Replicînd aforismelor debitate de „grațiosul prinț", „fiul soarelui" le califică drept „vorbe mai mult ale negurii decît ale luminii", și amintește că „strămoșul său slăvit Huang-Ti (...) stîrpea bufnițele și, devenit fulger, găuri de șapte ori burduful plin de sînge cu chip de pasăre de noapte, icoană a haosului neîntocmit." În ultimul act, Șun, chemînd pe cei ce se împotriviseră acțiunii sale la „județ", îl numește pe San-Miao : „o răspîntie în care se încurcă toate drumurile, un loc de întunecare a punctelor cardinale, o cifră nefastă, un sunet din afara gamei, un timp fără anotimp." Simbolizînd „neorînduiala haotică", demonicul prinț e, totodată, „un balaur al mlaștinei" și un „demon al setei", un „dragon verde al pădurilor", o „ființă de miazănoapte", la a cărei apropiere „limba se face iute (...) și ficatul se usucă", un geniu malefic, în fine, care poartă în el „gerul iernii care amorțește și tot-deodată arșița toamnei". Acuzatul încercînd să se disculpe, zicînd că nu poate avea altă fire, de vreme ce mamă-sa „era de soiul Yin", iar tatăl — „străbătut de duhul Yang", suveranul îl portretizează, stigmatizant, astfel : „Ești toate și niciuna, burduf

negăurit încă de șapte ori de fulgere, bufniță cu trei trupuri, căldare cu trei picioare, demon malefic, stricător al calendarului..." Întotdeauna, atunci cînd obiectul discuțiilor îl formează anumite principii, dialogurile devin competiții de vorbire poematică. Schimburile de replici (într-o altă scenă decît cea consemnată) între Yao și San-Miao sînt împodobite cu adevărate giuvaere lirice : „Departe, în insulele fericite, trăiesc nemuritorii (...) Ei pot intra în apă fără să se ude, în foc fără să se ardă, să zboare pe nori și pe aburi..." „Bărbatul e cerul, iar femeia e pămîntul, păstrător al semințelor. Din împerecherea augustului Cer cu suverana Țărînă iese tot ce apare sub soare."

Climatul de basm nu face imposibile detaliile realiste, ba le include chiar, aproape prin definiție, și nu e decît foarte normal, în cazul concret, ca fondul de poezie pe care evoluează situațiile să fie stropit cu puțină proză. Principiul răbdării și al exemplului personal, proclamat de Șun („Răbdarea și pilda să fie mijloacele noastre"), amintește pe Popa Tanda, Siuan-Siang, mama vitregă a eroului, se poartă cu soțiile acestuia ca „soacra cu trei nurori", Ku-Seu e țanțoș asemenea chiaburilor lui Slavici, Hu-He este, în limitele permise de protocol, un mucalit din familia lui Nastratin Hogea. Notele „realiste" rămîn însă răzlețe, simple accesorii. Ar fi impropriu, în consecință, a discuta consistența personajelor, a căuta în piesă „caractere". Eroii nu sînt individualități, ci simboluri : „fețe ale elementelor veșnice", unele ; altele — simbolizări ale unor moduri atitudinale etern omenești. Nu o dramă, în accepția proprie a termenului, e *Șun*, ci (convertit într-un spectacol de curte), un poem cosmogonic, și o „laudă", implicit : lauda ordinei raționale, a creatorului și a creației. Creatul, finitul, împlinitul exprimîndu-se pe tărîmul artei în clasicism, piesa poate fi considerată și o apologie a clasicismului. Din tot ce se petrece în *Șun* se degajă (firește, neformulat) îndemnul clasic : „Aimez donc la raison !" Pentru protagonistul „mitului mongol" nu e real decît ceea ce e rațional. Asemenea realiștilor europeni medievali, Șun atribuie existență reală mai curînd ideilor (întrucît sînt eterne) decît existențelor corporale, schimbătoare și perisabile, și afirmă că faptele prin care rațiunea este contrazisă sînt pure aparențe, nu posedă realitate. El refuză să admită că tatăl său voise să-l omoare, cu toate că îl văzuse cu proprii săi ochi alergînd spre hambarul cu fîn pe al

cărui acoperiș se găsea. „Am văzut cu ochii mei aceasta — explică prietenilor — deci lucrul este adevărat, însă fapta nu e în glăsuire cu legea cerească a armoniei, deci nu e adevărată, și o resping. Decretez că orice fiu care vede pe tatăl său înaintînd cu facla spre el este pradă amăgirilor demonice." Altădată „decretează" că „dacă părinții își ucid fiii, iar fiii părinții, dacă frații se dușmănesc între ei, aceasta nu-i decît o întunecare trecătoare a Cerului sau o părere, fiindcă lumea ar pieri de atîta neorînduială". După încercarea dușmanilor de a-l ucide, în puț, azvîrlind pămînt peste el, Șun, adresîndu-se fratelui, îi zice : „Ființe vrăjmașe luaseră chipul și asemănarea ta și a tatălui meu. Însă nu erați voi, ci numai niște umbre mincinoase ale voastre. Un tată și un frate nu-și îngroapă de viu pe fiul și pe fratele lor." Cu asemenea filosofie, Șun nu e Supraomul nietzschean, ridicat „peste Bine și Rău", cum s-a scris [11] ; acela e amoral, în timp ce Șun cultivă cu perseverență virtutea. Șun este omul care nu numai domină, dar se domină. Autodominarea constituie temelia de nezdruncinat a dominării. Exponentul suprem al raționalității nu poate fi, menținîndu-și condiția, decît liber de patimi, impersonal, ataraxic. Urcînd pe „tronul veșnic", Șun își asumă grandoarea și osînda zeilor, a celor extrem-orientali, de o desăvîrșire apatică — și a Luceafărului : „Împăratul, fiind icoana veșniciei, nu iubește, nu urăște, nu dorește, nu lovește ; el urmează riturile precum Soarele merge de la Răsărit la Apus. El este un duh curat, întocmitor al lumii, care merge pe calea neturburată."

Celelalte piese de teatru călinesciene sînt „jocuri". La ele, sau și la ele, se referă, fără îndoială, scriitorul, în prefața la *Cronicile optimistului.* Cele într-un singur act au fost scrise pentru a fi jucate în cerc intim, mai ales cu prilejul sărbătorilor de iarnă, de către membri ai Institutului de istorie literară și folclor. [12] Ca Director, G. Călinescu înțelegea să ofere, de zile mari, celor pe care îi cîrmuia, precum și amicilor Institutului, asemenea unui principe de Renaștere, voluptăți intelectuale fine și cum un poet de... Curte mai talentat decît el însuși nu era, iată-l improvizînd (ca odinioară Leonardo, fabule și ghicitori) scenete spirituale pentru mici spectacole în genul *commedia dell'arte.* Acestea nu urmăreau doar să „distreze" spectatorii. Pentru Călinescu — s-a văzut — jocul nu e deloc o frivolă „distracție", ci „o concentrație a sufletului, un moment de zvîcnire a forțelor". Pregătindu-le cu „o răbdare și o

frenezie extraordinară", scriitorul „umplea de semnificație" jocurile *(Cr. o.*, 5-6). Unele dintre scenete sînt, vorba Împăratului din *Basmul cu minciunile* „cu aligorie". Ne găsim în fața unor jocuri ideogramatice sau mai simplu spus, a unor anecdote cu tîlc. Genul lor proxim este „poezia didactică" și, oricît de pronunțată le-ar fi diferența specifică, aceste producțiuni se înscriu în descendența *Poveștii vorbii* și a *Stihurilor pestrițe argheziene*. Astfel, *Napoleon și Sfînta Elena* exemplifică efemeritatea gloriei destructive, *Despre mînie sau Napoleon și Fouché* e o lecție de „artă politică", *Secretarii domnului de Voltaire* include un „elogiu al nebuniei" temperate de rațiune, *Răzbunarea lui Voltaire* revelă „trista condiție" [13] a bătrînului constrîns să renunțe la farmecele eternului feminin în favoarea tînărului. Această din urmă temă revine în *Tragedia Regelui Otokar și a Prințului Dalibor* și în *Fluturele*. „Pildele" insinuate în aceste piese sînt comunicate, se înțelege, cu mijloacele farsei, ale comediei bufe, ale vodevilului, efectul fiind veselia, însă o veselie cam strepezită, sincopată (în unele). În cele două scenete cu Napoleon se creează un umor de-a dreptul lugubru, ionescian. După ce a supus lumea întreagă, Napoleon rămîne fascinat de un „oraș grandios, cu superbe catedrale și splendide palate" și, instinctiv, ordonă cucerirea lui. „Dar, maiestate — încearcă să-l aducă la realitate Murat —, acesta e Parisul". N-are importanță ! Paris-neparis, „nu stăpînește lumea cine n-a cucerit cel mai mare oraș al ei". Ergo : „Ordon artileriei să tragă". Aceasta, în prima piesă. În cealaltă, Împăratul apare nu mai puțin scelerat. El ordonă împușcarea tuturor celor apropiați, inclusiv a Iosefinei. Dar nu împușcarea de-adevăratelea. Subînțelege executarea sentințelor la figurat, „cu-ntîrziere sau cu gloanțe oarbe". Mînia imperială — îl dăscălește pe Fouché — „e un mijloc teatral de a inspira teamă și respect". Nefericirea e că spune aceasta după ce masacrul a fost săvîrșit. Oricum, violențele, tragediile rămîn, și în *Despre mînie...* și în celelalte scenete, doar „un mijloc teatral" de a captiva atenția, de a „instrui" sau a încifra stări lirice. Ideea de irealitate, faptul că ceea ce se petrece în teatru nu e decît închipuire, joc (în cazul concret : glumă) capătă o directă expresie în *Fluturele*, și anume una analoagă celei concretizate în formulele stereotipe de încheiere ale basmelor populare : „Și eu încălecai"... etc. Cînd Zmeoaica începe să-și bocească fiul răpus, „mortul", ridicînd capul, îi cere să

tacă : „Taci, bre, că-mi spargi timpanul ! S-a terminat cu piesa... Mai urli și la anul". În alți termeni, micile piese își propun să procure spectatorului emoții pur estetice. Ele cuceresc, efectiv, prin inventivitate, prin turnura neașteptată a intrigii, prin vervă, grație și spirit. Compuneri, desigur, facile, „de petrecere", scenetele amuză într-un chip distins, printr-un umor de idei, de „contes philosophiques", sau prin unul doar liric. Cele cu subiecte de basm și de substanță folclorică în genere *(Basmul cu minciunile, Fluturele, Irod împărat, Brezaia, Crăiasa fără cusur, Soarele și Luna, Irod și Salomeea)* combină și condensează situații de tot felul : comice, tragi-comice, absurde, fabuloase, și utilizează mijloace expresive dintre cele mai desuete, mai rudimentare, mai compromise, cu o ingeniozitate dezarmantă în simplitatea ei și, implicit, cu efecte artistice nebănuite. Ca în anume poezii din *Lauda lucrurilor* (și din afara acestui volum), Călinescu reeficacizează cu brio modurile literare ale „balcanicilor" din secolul trecut, scoate din minereurile folclorice de tot felul, admirabile forme de metal prețios. Comparate cu versurile lui Zilot Românul sau ale pitarului Hristache, pe care, între alții, îi utilizează, ale sale sînt ca piatra scumpă șlefuită față de cea aflată în stare brută. Nu încape discuție că și piesele într-un act, asemenea tuturor scrierilor călinesciene deghizat lirice, sînt măști ale autorului, că, apelînd la caricatural, la grotesc, împrumutînd, pentru a deruta, cele mai inoperante (dacă nu sînt... recondiționate !) instrumente literare, scriitorul și-a obiectivat în unele dintre personaje euri virtuale, propensiuni sau concepții, iar efuziunile atribuite indiferent cui erau ale sale. Dealtminteri, în unele dintre scenete sînt intercalate, integral sau fragmentar, poeme din *Lauda lucrurilor.* O deosebită savoare posedă „balcanismele" lirice. Contemplînd un fluture, „cu ocheanul" (!), Zmeul își declamă încîntarea la modul antonpannesc, trecut prin Arghezi : „Ce gingășie, ce împodobită făptură ! / De uimire îmi vine s-o mestec în gură (...) / Crezi că acest flutur stropit cu aur / E scorpie sau vreun balaur ?" O babă (în *Irod împărat)* blestemă într-un stil barbiano-arghezian genuin : „Pice-ți viermi în loc de muc, / Duce-te-ai la balamuc, / În iad cu tine-am să viu, / Să te văz cum arzi de viu." În limbajul *Florilor de mucigai* (și cu un pigment ce amintește de paraschivestile *Cîntice țigănești),* baba denunță lui Irod pe un precupeț care i-a vîndut ouă fermecate : „Sărutu-ți mîini și picioa-

re, / Cumpărai de la ăsta nişte ouşoare, / Le pusei într-un coş / Să mi le clocească un pîrlit de cocoş. / Cînd colo, drăguţii de ei, / Ieşiră numai balauri şi zmei / Vărsînd flăcări pe nară / Şi pe loc şi zburară". Vorbirea pitarului Hristache, înfrăgezită, o aduce (în aceeaşi piesă) Păcurarul : „Slăvite împărate, / Din gura babei spînzurate, / Sărăcuţ de maica mea, / A ţîşnit cu coadă o stea, / Iar din gura celui om / A crescut pe loc un pom / Şi aşa s-a fost întins / De tot cerul l-a cuprins..." Demne de transcris sînt, desigur, şi poemele „culte", mai direct, mai concentrat lirice. Dezolat de a se vedea înfrînt pe tărîm sentimental de concurentul tînăr, octogenarul Voltaire recită, melancolic : „...De-ai vrut să m-amăgeşti, / Rămîi tot graţioasă. / Tu inocentă eşti, / Oricît de mincinoasă. / Pun mîna iertătoare / Pe capul auriu, / Să-l pedepsesc c-o floare. / A te urî nu ştiu." Producţiuni, evident, minore, pure demonstraţii de virtuozitate, scenetele călinesciene sînt, în felul lor, prin meşteşug, prin jocurile de imaginaţie, prin zvîcnirile de inteligenţă, prin reverberaţiile lirice, nişte mici bijuterii.

De speţa jocului, a parodiei, e şi piesa în cinci acte *Ludovic al XIX-lea*. „Jocul" e, de fapt, chiar tema ei. E vorba de teatru în teatru. Un colectiv de mineri pregăteşte, în orele libere, un spectacol cu o piesă în versuri înfăţişînd moravuri de la curtea unui Ludovic al Franţei. Situaţia e puţin verosimilă, mai credibilă, totuşi, decît aceea, doar consemnată în ultimul act, în care o altă echipă de artişti amatori, formată tot din mineri, interpretează o scriere dramatică în care este evocată *Căderea Troiei*. De regulă, muncitorii preferă lucrări mai direct legate de existenţa şi preocupările lor fundamentale. Interesantă, dealtfel, e numai piesa pe care minerii o joacă şi care există în sine, putînd fi scoasă cu uşurinţă din recipient. Aceasta este o comedie pe un fond tragic. Curtea trăieşte în huzur şi desfrîu, regele se ţine de aventuri galante, în timp ce regatul scîrţîie din toate încheieturile, ţăranii, spoliaţi, pier literalmente de foame. Ca în piesele scurte, tragicul e îngropat şi aici în grotesc şi absurd. Grotescul ia aspecte fabuloase. Abrutizaţi de foame, ţăranii devoră... caii unui conte : „Deşi loviţi de bice, s-au năpustit cu coase / La cai şi i-au mîncat, lăsînd în ham doar oase". (Situaţia evocă o secvenţă din *1907* de T. Arghezi). Un înalt sfetnic regal, comentînd întîmplarea, găseşte că n-ar fi fost de mirare dacă ar fi fost mîncat însuşi contele : „Cînd pîinea-i de ferigă, tărîţe şi nutreţ, / Noroc că

n-au mîncat și cal și călăreț". Comicul, un comic lugubru, e generat de absurditatea situațiilor și evenimentelor din sferele Palatului. Neavînd de unde să mai stoarcă bani, regele consimte ca poliția să jefuiască, noaptea, „cardinalescul sediu". Înamorat de o fată din popor, maiestatea sa dispune să fie măritată cu un ofițer, dar numai de formă, în realitate urmînd să fie (pînă la noi cuceriri) favorita regală. Soțul-marionetă se îndrăgostește însă de ea cu adevărat și nu acceptă să-i fie „soț prin corespondență". Pentru a preveni o situație fără precedent, aceea în care „un soț fură soția", augustul își închide rivalul la Bastilia. Acolo, culme a perversității, prizonierul e tratat cu onoruri rezervate oaspeților de stirpe regală, poate — în afară de soție — avea tot ce-i dorește inima și este ridicat la gradul de mareșal. Burlescul situațiilor întevedează putreziciunea lumii în care acestea se consumă, lume de manechine, de „figuri de ceară", manevrată de un rege blazat, sceptic, malițios, cinic, lipsit de orice scrupule, estet al amoralismului. Raportîndu-i-se că o gloată de țărani a mîncat caii unuia dintre curtenii săi, Ludovic se miră, cu candoare prefăcută, că n-au preferat să mănînce „găină, mistreț, clapon, curcan sau o omletă fină". Văzînd un cortegiu funebru și aflînd că e al ultimei foste „metrese adorate", al cărui nume nu și-l mai amintește, slăvita maiestate comentează flegmatic: „Săraca! Merita o vreme mai frumoasă!" Regele nu crede în nimic și nu-i pasă ce va fi după el: „Eu, Ludovic, iubitul, de foc voi fi scutit, / Ce va veni pe urmă, ca să-ți spun drept nu e / Preocuparea mea, acum joc menuet". Gravă, tema piesei *Ludovic al XIX-lea* e tratată cu mijloace analoage acelora ale teatrului de marionete, cultivat ca atare în *Tragedia Regelui Otokar*. „Jocul" neutralizează dramaticul și tragicul. În consecință, avem o piesă grațioasă, încîntătoare prin insolitul intrigii, prin grotesc și bizar, prin melodioasa fluență prozodică (amintind de aceea a pieselor în versuri ale lui Edmond Rostand și ale emulului său român Victor Eftimiu), prin bogăția, raritatea și, uneori, extravaganța rimelor, într-un cuvînt: prin virtuozitate. Carapacea „realistă" a piesei, constituită din situațiile în care interpreții dramoletei în versuri apar ca muncitori și ingineri și vorbesc, firește, în proză — excelează prin schematism, prin lipsă de veridicitate, iar situațiile absurde ce rezultă din confundarea numelor pe care minerii le poartă ca personaje ale piesei jucate cu cele reale, precum și din alte

încurcături, sînt hazoase la un mod cam prea facil, cam ieftin.

Omul clasic fiind eminamente sociabil („grec" !), e normal ca în lumea lui îndeletnicirile ce constituie moduri de comunicare interumană să fie ținute la cea mai mare cinste. Teatrul e una dintre ele. Dar spiritele clasice nu se mulțumesc să asculte pe alții vorbind ; le place nespus și să vorbească, mai precis : să convorbească. Romanticul — menționează Călinescu, în *Sensul clasicismului*, „cultivă solilocul" ; clasicul dialoghează. Clasicul are cultul conversației. G. Călinescu însuși execra, în deceniul al patrulea, conversația, calificînd-o drept „cel mai mare dușman al cărții". Aceasta, și înainte și după proclamarea, în *Jurnalul literar*, a orientării spre clasicism. În cuprinsul unor *Precepte* din 1944 *pentru intelectuali*, Aristarc își rostește, tranșant, refuzul de a conversa. Conversația — susține el — „impune o refrigerare atentă a pasiunii pentru adevăr", și afirmă că „nici un mare scriitor n-a conversat" *(Gl...*, II, 97). Și totuși, Călinescu conversează ! Însă mental. „Pentru căutarea adevărului — zice tot acolo — discut cu mine însumi, fără spectatori". Oricum, postulatul convorbirii este, întocmai ca postulatul binelui, în *Șun*, „reprezentat". Multe dintre cronicile „mizantropului" și ale „optimistului" sînt dialoguri. Dialogic este eseul *Universul poeziei*. Interlocutorii nu discută, ce-i drept, pe picior de egalitate, unul fiind „profesor", celălalt învățăcel, dar, în definitiv, și în „dialogurile" platoniene, Socrate convorbește mai mult în aparență ; în fapt, „decretează". Emulii săi spun nu ceea ce vor, ci ceea ce sînt constrînși de către Socrate să spună, ajungînd astfel să-și reducă singuri la absurd aserțiunile nefondate. Dialogurile călinesciene sînt, evident, cu totul altceva decît conversațiile de salon din timpul Regelui-Soare, însă, formal, cel puțin, amintesc de disputele din agora și mai ales de colocviile din școlile de filosofie. Nu numai dialogurile. Toate scrierile cu caracter eseistic. Acestea au fost, la origine, fie prelegeri, fie pre-texte de discuție seminarială, deci expuneri prin care Magistrul își instruia elevii, ca odinioară, în Academia sa, Platon. Rostiri „clasice", deci. În general vorbind, virajul categoric (în intenție măcar) al lui Călinescu spre clasicism coincide cu instalarea sa ca profesor la Universitatea din Iași. Spirit hasdeic, criticul își asumă, la Iași, un rol maiorescian. Întemeiază chiar o „nouă Junime". Ca toți clasicii, Maiorescu este, în exercițiul funcțiunii, fie de dascăl, fie de critic, sentențios. „Cronicile" lui

Aristarc, atunci cînd nu sînt dialogate, alcătuiesc, şi ele, adesea, grupaje de aforisme şi definiţii, de „scurte reflecţiuni", de „meditaţii" ce posedă rotunjimi de maximă. Dezvoltate, meditaţiile compun eseuri ample. Eseul, fără a fi fost cultivat ca atare de către scriitori etichetaţi în manuale drept „clasici", e o specie care se înscrie în orbita clasicismului. Oricît sociabilitatea ar fi o caracteristică definitorie a clasicului, nu în funcţie de ea în primul rînd vom defini spiritul acestuia. Esenţialul îl constituie abstragerea din efemer, ridicarea deasupra accidentalităţii, raportarea individualului la universal. Solitar, Montaigne e un clasic. Solitudinea lui diferă fundamental de aceea, mizantropică, a lui Rousseau. Iar G. Călinescu, deşi „mizantrop", urmează linia Montaigne. Climatul ideal pentru spiritul eseistic e cel instaurat, în epoca elenistică, în Alexandria. Pecetea alexandrinismului este vădită şi în eseurile călinesciene, cu deosebire în *Universul poeziei*. Fruct al clasicismului helen însoţit cu alte spiritualităţi (egipteană, ebraică), alexandrinismul nutreşte germenii disoluţiei modului clasic. Dar în componenţa sa intră, oricum, o considerabilă doză de clasicism. La Călinescu, atitudinea clasicizantă se exprimă, în eseuri, mai cu seamă, în voinţa de ordine, în aspiraţia la claritate. „Profesor", criticul se străduieşte să precizeze statutul genurilor literare : al poeziei, al criticii şi istoriei literare, mai tîrziu al romanului, să delimiteze „universul poeziei", să definească tipologic marile stiluri. Dar ceea ce îl apropie efectiv de clasicism e, şi în acest sector al operei sale, interesul pentru om, pentru omenesc, pasiunea de a caracteriza şi clasifica. *Poezia „realelor"* şi *Domina bona* însumează mai ales observaţii caracterologice, reflecţii de moralist, şi s-ar putea zice că aici resuscită Montaigne combinat cu La Bruyère.

Indiferent în ce formulă tipologică s-ar integra, eseurile lui G. Călinescu sînt fermecătoare. E concentrată în ele chintesenţa spiritului călinescian. Scînteietor pe toată întinderea operei, scriitorul declanşează, în eseuri, adevărate vijelii de fulgere apolinice. Apollo încins de frenezie dionisiacă ! *Universul poeziei*, în special — meditaţie asupra poeticului —, este o expresie sublimă a muzicii de idei. Împrumutînd un termen blagian, acest eseu e un „cosmoid" purtînd în sine o multitudine de alţi cosmoizi. Aşa cum *Istoria literaturii române* reface sintetic întreaga literatură naţională, *Universul poeziei* restructurează, la scară nemăsurat redusă, cosmosul poeziei universale. Eseul

nu însumează considerații *despre* „universul poeziei" ; el ne introduce efectiv în acest univers. Străbătîndu-l, plutim printre miracole, vedem lumi născîndu-se și auzim cîntecul Facerii, intonat în „grădina de îngeri". *Universul poeziei* nu poate fi, propriu-zis, analizat. Acest eseu este o simfonie. A-l „discuta" e un non-sens. Putem doar sau să-l acceptăm — ca poem — sau să-l respingem în totalitate. Și într-un caz și în altul, singurul argument plauzibil rămîne citatul. Cine vrea să demonstreze frumusețea eseului n-o poate face altfel decît transcriind. Și cum fiecare paragraf pare, la lectură, cel mai frumos, ar trebui reprodusă întreaga scriere. Identic se înfățișează lucrurile și în cazul unei bune părți din *Clasicism, romantism, baroc*. Ar mai fi, desigur, o posibilitate, însă ea nu ține de critică. S-ar putea da eseurilor replici, și anume, în felul în care a făcut-o Al. O. Teodoreanu, opunînd considerațiilor din *Rima plină* pledoarii tot atît de sclipitoare în favoarea tezei contrare celei susținute de Aristarc (v. *Gîlceava...*, II, 35-40). S-ar putea glosa în marginea, bunăoară, a *Universului poeziei*, spre a demonstra poeticitatea și a unor existențe considerate de Călinescu mai mult plastice decît poetice, a retuşa unele caracterizări sau chiar — de ce nu ? — a formula teze diametral opuse. Peștele, ca aliment, spre exemplu, ține de domeniul picturii, după G. Călinescu. Dar el poate deveni și simbol poetic, avînd în vedere cariera sa biblică. Simbolul hranei e, desigur, pîinea, însă, celor cinci pîini li s-au adăugat, în pustiu și doi pești... Despre babe, eseistul zice că pot fi sau „îngrozitoare prin decrepitudine" sau suave, eliberate de patimi. Se poate adăuga că o bătrînă poate fi mai mult decît „suavă" : „sfîntă", factor activ al binelui (Sfînta Vineri, Sfînta Duminecă). Observația generală pe care este posibil a o formula e aceasta : demonstrația din *Universul poeziei* apare perfect coerentă, fără fisuri (ușor retuşabilă doar, pe alocuri), cu condiția acceptării conceptului de Poezie statuat de Călinescu. Acesta nu e altul decît cel mallarméano-brémondian, din *Opera lui Mihai Eminescu* și din *Curs de poezie*, potrivit căruia poezia este expresia hieroglifică a contemplării esențelor. „Sentimentul", trăirea elementară, ca sursă de lirism nu intră în vederile eseistului. „Eu — răspunde „profesorul" discipolului, care îl întreabă „unde rămîn (...) jubilația, melancolia, nostalgia și celelalte multiple sentimente ale poeților" — nu ți-am vorbit de tematica poeziei, ci de universul ei (...). Ce e poezia însăși e o problemă care

depășește mijloacele noastre" *(Pr...*, 155). Dar chiar astfel procedînd, limitîndu-se la catagrafierea „universului poeziei", criticul i-ar fi anexat acestuia, fără îndoială, și alte domenii, dacă ar fi operat cu un concept de poezie mai larg. Lărgirea implică însă riscul eteroclitizării. Procedînd cum a procedat, G. Călinescu a construit, în sfera ideilor, un univers de sine stătător, fascinant, un adevărat paradis pentru intelect.

Renunțînd la comentarea altor eseuri, de altfel frecvent citate, (îndeosebi *Curs de poezie, Tehnica criticii...)* în capitolele precedente, două dintre cele publicate după 1944 nu pot fi, sub nici un cuvînt, ocolite, și pentru că ne-am referit la ele mai rar pînă acum și fiindcă exprimă lămurit orientarea clasicizantă a autorului. Titlurile lor *(Poezia „realelor", Domina bona),* sînt mai curînd convenționale. În orice caz, acoperă doar o parte din conținutul reflecțiilor cuprinse în eseuri. Criticul nu dezvoltă, aici, o unică idee, ci — asemenea lui Ibrăileanu, în *Creație și analiză* — amalgamează, fără un plan precis, idei variate (fără a fi disparate), meditează liber, abandonîndu-se fluxului spontan al curenților cerebrali, asupra unor realități umane din universul literaturii. Prin tonul de cozerie fină, aceste eseuri — ca, dealtfel, și altele — aduc aminte și de „reflecțiile" lui Thibaudet. Punctele de plecare sînt în *Istoria literaturii române* și eseurile pot fi citite ca fragmente dintr-un ipotetic „jurnal" al acestei cărți. În orice caz, ele sînt, în raport cu anumite paragrafe din *Istorie,* ceea ce sînt *Upanișadele* față de *Vede.* În primul, criticul detaliază, validînd-o prin exemplificări, observația din *Istorie* potrivit căreia „Titu Maiorescu este structural un țăran". Un „terian ardelean", precizează criticul, aici. O manifestare a „ruralismului" său e atitudinea față de femeie. „În ciuda afemeierii — scrie Călinescu, și parcă am citi o pagină din Ibrăileanu — Maiorescu nu prețuiește femeia și n-am putea să spunem că e misogin (...), fiindcă asta ar presupune un idealism dezamăgit. Maiorescu are concepția țăranului că femeia nu prețuiește cît bărbatul, colorîndu-și numai științific și filosofic această opinie." Criticul junimist se revelă ca „rural" și prin acuta funcționare în el a „instinctului de conservație economică individuală". În viziunea lui G. Călinescu, el este arivistul academic prin excelență, prototipul lui Dan Bogdan și al lui Sufletel, dar mai ales al lui Gulimănescu. „Maiorescu — observă portretistul — nu era nici Descartes, nici Spinoza, nici Kant, nevoia imperioasă de a soluționa pro-

blemele universului este secundară la el." Se constată la Maiorescu „o continuă proorogare a meditației pînă la rezolvarea adaptării materiale". Nevoia de certitudine economică l-a determinat să acorde „lucrativității avocațiale" preferință absolută. Maiorescu n-a fost un „Platon academizînd între ciracii săi", ci un avocat „asaltat de «o droaie de clienți» și care își petrece vremea prin tribunale". Logica i-a servit „ca un instrument profesional pentru susținerea proceselor" și „chestiunile de justețe formală" primau, în pledoariile sale, „asupra acelora de fond". Ne putem întreba dacă, deposedat de „olimpianismul" său, Titu Maiorescu mai rămîne un „clasic". Călinescu nu atinge această problemă, însă următoarele observații ale sale autorizează un răspuns afirmativ. Întemeietorul criticii literare românești este un „clasic", însă unul de promoție recentă, de unde și rigiditatea lui, respectul exagerat pentru protocol.

Pornind de la Maiorescu, eseistul-moralist emite subtile (nu și inedite în contextul propriei opere) considerații despre aristocratul cu trecut și cel de curînd intrat în castă, despre conservatorismul și convenționalismul mentalității țărănești, despre „proletariatul de protipendadă, cel mai rigid", spre a trece apoi la alte disociații și asociații, toate cuceritoare. Observă, bunăoară, că, imaginate antropologic, filosofiile europene superioare „au structură bisexuală", categoria kantiană, spre exemplu, fiind „bărbat", iar lucrul în sine, inefabil, „femeie", în timp ce doctrinele orientale „sînt moniste, cu aparențe dualiste", principiul lor — unic — fiind „Verbul, Spiritul, agentul viril". „Moniști" sînt, după Călinescu, cei mai mulți dintre poeții români și, ca atare, andromani și „se poate vorbi de suficiența virilă a *Luceafărului*". Ideile evoluează, în spațiul eseului, imprevizibil, nu dezordonat însă, efectul fiind un păienjeniș de asociații, o țesătură fină, de văl inefabil, înzestrat cu virtuțile covorului fermecat. În *Domina bona*, spiritul asociativ operează pe și mai vaste teritorii ale imaginarului. *Poezia „realelor"* este în esență un eseu de psihologie „socială", subiecții fiind scriitori cu diverse mentalități de clasă. *Domina bona* abordează opera lui Caragiale (prin tangență sau ricoșeu și creația altora) din unghi sociologic și filosofic. Nu e vorba cîtuși de puțin de o confruntare a lumii operei cu existența reală. Criticul extrage *a posteriori* din literatura caragialiană, o sociologie și o „filosofie" : sociologia și „filosofia" implicate, fără nici o intenție doctrinară din partea scriitorului, în creația

de oameni și situații. Confruntat cu capitolul din *Istorie*, eseul apare ca o indirectă (și parțială) foarte abilă palinodie. Respectivul capitol e axat pe afirmația că opera lui Caragiale ar fi, structural, naturalistă. Eseul revelă, dimpotrivă, universalitatea și, *eo ipso*, clasicitatea multor personaje caragialiene. Acestea nu numai că nu sînt apariții netipice, „cazuri", dar încarnează mentalități eterne și chiar mari atitudini filosofice. Le încarnează, desigur, caricatural. Mai riguros vorbind, criticul are sentimentul de a identifica în eroii caragialieni, îndeosebi în cei comici, întrupări ale unor orientări filosofice. Efectul nu poate fi decît un rafinat umor intelectual. Contrastul între orizontul de cultură, nivelul de gîndire al personajelor din *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută* și celelalte comedii și calitatea ideilor atribuite lor de critic e atît de violent încît caricaturalul, obiectiv existent, este supradimensionat pînă la teratologic. După G. Călinescu, „Cetățeanul turmentat este un mistic". Fanatic al „dogmei", el nu poate concepe tolerarea nici unui gest de nesupunere față de „zeul sublim în absurditatea lui" care e guvernul. Cînd Farfuridi, Brînzovenescu și Cațavencu schițează atitudini de frondă față de guvern, manifestîndu-se prin aceasta ca „protestanți" (dar „în cuprinsul religiei"), Cetățeanul turmentat se dovedește „un catolic fervent", „mai catolic decît papa". Lăsîndu-se o clipă tîrît de curent, strigînd cu „protestanții" : „Vom lupta contra...", el, deși „turmentat", se dezmeticește la timp, „și vine cu un punct de vedere rigid, de Contrareformă : «Eu nu lupt contra guvernului»". Misticismul implicînd „cultul pentru simboluri", exprimat la modul suprem, în sfera catolicismului medieval, în divinizarea femeii, ca mamă-fecioară, Cetățeanul turmentat „are sentimentul suavității femeii, a impecabilității ei în plan duhovnicesc" și calificativul de „damă bună", pe care îl aplică Zoei Tipătescu, vrea să zică „domina bona". În înțelegerea lui, coana Joițica posedă „o însușire suavă, evocînd spiritul". Ea e, desigur, culpabilă, însă „și Maria a conceput fără nupții". Prin „misticismul" și idealismul său, Cetățeanul turmentat aparține familiei lui Jupîn Dumitrache și Trahanache, care sînt și mai „mistici". Primul crede în adevărul revelat (al gazetei de partid), și crede tocmai fiindcă acest „adevăr" e absurd, este deci platonician (spre diferență de Ipingescu, „aristotelician" și „cartezian", întrucît comentează textele) ; al doilea, adept de

asemenea al lui Platon (fără s-o știe), „crede în Bine, avînd cultul femeii, al prieteniei" și „evidența pentru el reprezintă o infamă plastografie". „Trahanache — descoperă criticul — are simț pentru absurd și miracol, el e un sfînt care stă pe crucea dezonoarei casnice, convins că «documentul» e o aparență demoniacă". Coborînd în zona sociologicului, eseistul analizează sentimentul „onoarei", atît de obsesiv afișat de către eroii lui Caragiale : „Onoarea" lui Dumitrache și a lui Trahanache este, după el, de același soi cu a aristocraților de pretutindeni. Mahalagiii din *O noapte furtunoasă* sînt „constituiți în castă" și prin aceasta, „aristocrați". „Comersanții și publiciștii intră în corpul aristocratic al «poporului», care însă nu-i totalitatea locuitorilor, ci numai o parte, cu excluderea altora". La Caragiale, „populismul liberalilor de la 48 (...) are forma unei psihologii de protipendadă". Însă de protipendadă *sui generis :* „În plină paradă aristocratică", eroii dramaturgului „se simt invadați de șerbi și recurg la metoda dramatizării suferinței spre a stîrni mila". Ei sînt, pe de altă parte, „amorali", „machiavelici", cu deosebirea, față de autorul *Principelui,* care admitea derogarea de la normele morale doar de către principe, în interes de stat, că „înțeleg prin politică atingerea unui scop strict personal". În înțelegerea lor, „statul nu e abstracțiunea care-i cuprinde și pe ei, ci un inamic, un boier, de la care se cade să zmulgi cît mai mult". „Statul e confundat cu guvernul, acesta e confundat cu partidul și în cele din urmă cu oamenii care îl compun". Amintind că Maiorescu îi socotea pe „oamenii de la 1848" lipsiți de fond, eseistul susține contrarul, anume că ei „au un exces de fond". Criticul junimist „confundă fondul sufletesc cu depozitul obiectiv al cunoștințelor, cu instrucția". El și întregul său anturaj „aveau aerul de a combate superficialitatea, însă superficialii, într-un înțeles nobil, erau ei, fiindcă îi preocupa numai superficia lucrurilor". Nu o „formă fără fond" era cultura națională înainte de Maiorescu, ci „un fond fără formă gramaticală". Premaioresciană, structural — spre a vorbi astfel —, lumea lui Caragiale nu e deloc lipsită de fond, numai că îl are haotic, nestilizat, și acest fond generează comicul. Cu mijloace inerente gradului său de cultură, „Conu Leonida atinge probleme filosofice fundamentale". Asemenea lui Trahanache, el „exprimă (...) neîncrederea în lumea fenomenală, setea (...) de cunoaștere trainică". Are și „noțiunea de sistem", reducînd totul la unitate (aceasta e statul), înlăturînd

contradicția fără a o nega, căci posedă „conștiință dialectică". Dar Cațavencu ! Frazeologia lui e ridicolă, incultura, lamentabilă, însă „ce delir de «idei» !" Fondul îl are, așadar, cu prisosință, rămîne doar să-i organizeze forma. „Cînd își va da seama de erorile materiale și se va informa la o bună școală, atunci el se va numi Maiorescu. Dar și exaltația ideologică va dispărea. Cațavencu va deveni profesor." Acest personaj simbolizează, în interpretarea lui Călinescu, modul Hasdeu al spiritualității noastre : „Un Cațavencu ilustru este Hasdeu, care pornește în toate direcțiile, delirînd fără erori vizibile de stil, nu mai puțin haotic, beat de a lua cunoștință de tainele universului". Astfel se succed și se înlănțuie paradoxurile pe toată suprafața eseului, *Domina bona* fiind o revărsare diluvială de idei insolite, o horă orgiastică de iele nebune. Trahanache e un spirit petrarchizant și, embrionar, „cel mai profund erou erotic român". Omul spațiului caragialesc „este «inteligent», are adică mintea dialectică a lui Conu Leonida, care sare iute peste contradicții". El nu are nimic din cartezianismul și tenacitatea eroilor din literatura franceză. „Francezi" se găsesc în literatura scriitorilor de origine ardeleană, Ardealul fiind „mai celtic". Dacă s-ar fi găsit, obiectiv, în situația lui Apostol Bologa, „Cațavencu ar fi înțeles îndată, ar fi dezertat la români, s-ar fi îmbătat de patriotism, iar dacă lucrurile ar fi luat o turnură defavorabilă, (...) s-ar fi întors înapoi". Făcînd politică, eroii lui Caragiale nu sînt „ireductibili ideologicește". Dintre copiii ce populează opera marelui scriitor, Domnul Goe „simbolizează geniul". Din el, turbulentul, curiosul, neastîmpăratul, „ar putea să se nască Faust". Se înțelege de la sine că eseistul nu vorbește „serios". Mai precis, vorbește serios — în joacă. Reflecțiile sale sînt o gimnastică a inteligenței. În conferința despre Caragiale din 1962, îl va înfățișa pe Domnul Goe ca „simbolul structurii și mentalității de clasă a societății burghezo-moșierești" *(St. și com.*, 194). Un omolog al lui Goe e identificat, în *Domina bona* — în Niculăiță Minciună, și el genial, reprezentînd „faza puerilă a Luceafărului" („învins de experiență, face un act de retragere, care e un fel de sinucidere"). Revenind la adulți, Pristanda are afinități cu Guicciardini și Talleyrand ; „Guicciardini, Talleyrand și Pristanda sînt cîteșitrei oameni cu o filosofie politică, folosită în scopul egoist de a scăpa în viață cît mai onorabil cu putință." Polițaiul din *O scrisoare pierdută* „este imaginabil la curtea Lăpușneanului

și parțial intră mult Pristanda în Moțoc". Iată doar cîteva din „upanișadele" ce fac din *Domina Bona* unul dintre cele mai originale și mai paradoxale eseuri din literatura română (celelalte fiind tot de G. Călinescu), o comedie bufă de idei, o scriere de speță erasmică.

De cu totul alt tip este eseul (de mult mai mare amploare) *Impresii asupra literaturii spaniole*. Acesta revelă spiritul spaniol — și Spania, în genere — prin literatura sa. Desigur, menționează autorul, în prefață, literatura nu copiază realitatea, ea „e o lume proprie, cu geografia, zoologia, botanica, sociologia, bucătăria ei chiar", însă „datele literaturii" constituie „documente pozitive" ale aspirațiilor unui popor. Scrierea înfățișează, cu alte cuvinte, Spania văzută prin propria conștiință de sine. Aceasta nu este, evident, o oglindă pasivă. Chiar neexprimată cu mijloacele artei, care modifică din principiu datele realului, conștiința de sine, fie individuală, fie colectivă, poate să fie inadecvată : exagerată sau incompletă. Cu atît mai mult, dacă e transfigurată literar. Și, totuși, în literatură își află reflectarea (desigur, nu o reflectare fotografică) spiritualitatea unei națiuni, precum și cadrul ei existențial. Dar chiar dacă lucrurile n-ar sta astfel, chiar dacă valoarea documentară a literaturii ar fi de gradul zero, a privi existența reală prin ea nu este, după Călinescu, nerecomandabil. Indiferent de fidelitatea reflectării, „privelișteа reală subsumată celei literare capătă alte adîncimi". Există însă literatură și literatură. G. Călinescu nu etalează texte literare de indiferent ce valoare, numai pentru că vorbesc despre Spania sau spanioli ; cartea lui stă „pe monumentele principale și pe piesele antologice". Avem, practic, o „descriere" a literaturii spaniole, „de la origini pînă în prezent", analoagă aceleia a operei lui Eminescu, cu singura deosebire că, aici, sînt „descrise" numai textele de interes literar major. Prin abundența extraselor, cartea este, implicit, și o antologie. „Intenția mea intimă — destăinuie criticul — este de a da cititorului român sugestii asupra frumuseților literaturii spaniole și de aceea, găsind tot soiul de pretexte, am scos textele cele mai antologice și le-am tradus, în așa fel că cititorul silabisește cu mine fraze memorabile din aproape toți marii autori spanioli." *Impresiile*, se vor, așadar, o carte de inițiere în literatura spaniolă, și totodată o carte despre Spania în general. Capitolele volumului sînt tot atîtea „ferestre colorate" prin care cititorul e invitat

să privească sufletul, climatul şi peisajul iberic. Mentalităţi, atitudini, tipuri umane şi sociale, moravuri, medii, tipuri de literatură, concepţii despre existenţă, filosofii practice, teme, peisaje — iată „pretextele" (nu toate) sub care eseistul se (şi ne) introduce în universul literaturii hispanice. Din amplele citate, din rezumatele amănunţite, cititorul află cum se exprimă în această literatura „la honra", cum fumurile aristocratice, pretenţiile unora de a fi veneraţi pentru „la limpieza de sangre" alimentează „humorul democratic", cum religiozitatea conviețuiește cu libertatea moravurilor, simbiotic, Fecioara fiind foarte îngăduitoare cu păcătoşii. Delectîndu-l, cartea îl instruieşte pe cititor (cu vervă şi umor, cînd materia o permite) asupra picarescului, asupra literaturii „mariale", şi mistice, în genere, asupra variatelor expresii ale motivului „la vida es sueno", îi dezvăluie geografia, vegetaţia, fauna, clima, alimentaţia spaniolă, îl familiarizează cu tipuri de „bachilleres, licenciados, letrados", cu Don Juan şi La Celestina, i-o prezintă (nu fără o savuroasă maliţie, ce nu exclude respectul) pe Santa Teresa de Jesus, îi relevă „semănătorismul" unor opere traversate de aspiraţie la solitudine, la izolare rustică, îi oferă indicii pentru decriptarea sensurilor pe care le dobîndeşte în scrisul marilor creatori „la locura" (= nebunia), pentru ca, în capitolul final, să-l regaleze cu un şuvoi de parimii, cărora eseistul, procedînd „ca C. Negruzzi, în *Păcală şi Tîndală*", le-a dat o „expunere legată şi organică". Caracterizările generale, observaţiile de adîncime, formulările memorabile nu sînt numeroase. Analiza prevalează absolut asupra sintezei, descripţia devoră interpretarea. Totuşi, nu subiectele naraţiunilor rezumate, nu versurile transcrise (în traducere sau original, fără tălmăcire) rămîn în minte după încheierea lecturii, ci comentariile eseistului. Bunăoară, cel suscitat de „la honra" : „Spaniolul (din literatură) e foarte sensibil (...) la opinia publică şi onoarea lui e un «pundonor», ceva cam ca «ambiţul», ca «onoarea de familist» a lui Jupîn Dumitrache, la dimensiuni uriaşe şi severe". Sau cele prilejuite de traversarea poeziei erotice : „Din cauza temperamentului carnal, scriitorul spaniol nu eterizează îndeobşte femeia şi n-avem în lirica spaniolă o Beatrice dantescă (...) Nu răsună în poezia spaniolă un strigăt de durere erotică asemeni celui al lui Leopardi." Observaţiile cele mai substanţiale sînt însă în capitolul *La locura,* consacrat în cea mai mare

parte, natural, romanului cervantesc. Don Quijotte și Sancho Panza — notează eseistul — nu sînt „termeni antinomici". Cel de al doilea nu este „o imagine răsturnată", ci „un complement" al primului. „Scriitorul se slujește de ei dialogic, strecurîndu-și ideile cînd prin unul, cînd prin altul..." G. Călinescu vede în *Don Quijotte de la Mancha*, împreună cu Unamuno și cu alți interpreți, un „elogiu al nebuniei". Aventurosul hidalgo „știe că e nebun și că lumea îl socotește drept atare. El însă are o filozofie a nebuniei, care e aceea a refuzului de a accepta realitatea. Universul fantastic în care trăiește Quijotte este singurul în care se poate realiza frumosul lui suflet." Conștient că dulcineea nu e decît himera viselor sale, eroul o adoră, totuși, căci „el nu urmărește decît exercitarea capacității lui de iubire castă și a tuturor forțelor lui sufletești virtuoase". Prin idealismul său, „Quijotte, pentru noi, e o Sfîntă Teresă a cavalerismului, precum Sfînta Teresa e o vizionară quijottescă în spațiul claustral". Aceste caracterizări vor reveni, altfel articulate, în studiul *Cervantes*, unde, în consens (nedeclarat) cu A. Thibaudet, Călinescu vede în Don Quijotte o Madame Bovary.

De speța eseului sînt și cărțile călinesciene de călătorie. *Kiev, Moscova, Leningrad* și *Am fost în China nouă* au fost gîndite ca un soi de replici la *Impresii asupra literaturii spaniole*. În *Impresii...*, preocuparea autorului era „de a cunoaște geografia unei țări pe dinăuntru, prin cultura ei". În cele două cărți de voiaj, Călinescu se străduiește să-și formeze (și să dea cititorului) imaginea unor țări cunoscute nemijlocit și — în primul caz — în opoziție cu literatura despre. După cum el însuși o declară, G. Călinescu a „profitat", în *Impresii*, „de împrejurarea de a nu cunoaște țara pe care o descrie, spre a-și făuri despre ea „o idee himerică, documentată pe ficțiune", iar pentru a scrie *Kiev, Moscova, Leningrad* a profitat, din contră, de posibilitatea de a merge în U.R.S.S. pentru a anula „imaginea convențională despre Uniunea Sovietică, fabricată în cercuri ostile sau idealiste" prin „contemplația personală". Scrierea ieșită din această experință nu e un reportaj. Ca în *Impresii*, doar că pe altă cale, Călinescu urmărește, în *Kiev, Moscova, Leningrad*, să surprindă „structura esențială" a țării despre care scrie. Tot astfel în cartea privitoare la China. Metoda e aceeași, esențial, în toate cele trei cărți. Scriitorul comunică rezultate ale unor revelații, spirituale, dez-

văluie ce a „văzut" în cursul unor călătorii efectuate indiferent în ce spații, ale realului sau ale imaginarului. Fie că traversează teritoriile unei literaturi, fie că străbate aievea tărîmuri de dincolo de fruntariile propriei patrii, el înregistrează, ca un explorator, tot ce e de natură a edifica pe cel ce parcurge cartea asupra lumilor descoperite. Și într-un caz și în celălalt, postura sa e de „cititor". Cutreierînd Uniunea Sovietică sau R. P. Chineză, Călinescu „citește" priveliștile ce i se înfățișează, și o face cu ochi de „critic", interpretativ. Spre distincție de reporter, care notează ceea ce consideră „interesant", reliefînd detaliul insolit, senzațional, autorul *Sensului clasicismului* selectează acele vederi în care e convins că se exprimă spiritul unei civilizații. Veritabil „clasic", el nu reține incidentalul, efemerul, nu vînează pitorescul, ci se străduiește să revele permanențele spiritualității ruse, și respectiv chineze, în variatele lor expresii istorice și mai ales în expresia contemporană, socialistă. Parcurgînd cele două volume, putem avea bănuiala că ele rezumă cărți despre țările cărora le sînt consacrate. Autorul ne încredințează însă, în prefețe, că tot ceea ce descrie a văzut cu proprii ochi, și descrierile înseși atestă aceasta cu prisosință. (Însă, pentru verificarea impresiilor, mai ales a celor din China, a consultat, cum era normal, scrieri de specialitate.) Metoda rămîne, oricum, livrescă. G. Călinescu descrie realitățile obiective de care ia cunoștință în același mod în care, în opera critică, recompune universurile operelor literare. Și, tot ca acolo, integrează naționalul în universal, înfățișează creația din indiferent ce domeniu a unui popor ca o componentă a civilizației umanității. Cunoscînd pictura, sculptura, arhitectura țărilor europene de veche cultură tot așa de bine ca literatura lor, Călinescu face în permanență referiri, în cartea despre Uniunea Sovietică, la diferitele stiluri artistice, ca și la opere, la monumente și personalități occidentale. Compară frecvent valorile civilizației ruse și sovietice cu acele ale civilizației din restul Europei, inclusiv din România. Kremlinul îi apare ca „monument de Renaștere", Moscova — ca o altă Romă : „Ca și Roma, Moscova se ridică pe șapte coline și Kremlinul poate fi socotit Vaticanul ei. Biserica Sf. Vasile din Piața Roșie, cu turlele ei fantastice în chip de turbane și fructe exotice, cu tamburele solzoase ca ananasul, strivind corpul însuși al basilicei, simbolizează un Sf. Petru, cu piața respectivă..." Vast „sistem de

basilici", metroul îi evocă opera constructivă a romanilor : „Ca și romanii, care făceau monumente populare, colisee, teatre, circuri, terme, satisfăcînd sentimentul estetic al mulțimilor, Uniunea Sovietică întreprinde mari lucrări de uz public de natură a stimula mîndria colectivă. Stilul termelor romane este dealtmiteri direct copiat în cutare stație, iar un hall reface bolta pantheonului lui Agripa." Pretutindeni, în cele trei orașe sovietice, călătorul regăsește adesea atît de familiarele pentru el priveliști italiene : „La ușa unei biserici vezi pilaștri brodați în cel mai pur stil Renaștere, o scară exterioară se lasă în etape blînde, ca la Veneția sau Ferrara spre două arcuri, încununate cu frontoane grecești, sub cinci ferestre în stil veneto-lombard..." Cutare „clădire oficială" din Kiev, formînd un hemiciclu, „stă pe un bazament de două etaje (inclusiv parterul) din blocuri de piatră cioplită rustic cam ca la Palatul Pitti din Florența." La Leningrad, „de pe perspectiva Nevski, ai impresia a privi din piața San Marco spre insula San Giorgio". Peisajele urbane sovietice nu-i evocă, însă, natural, scriitorului nostru doar imagini din Italia. Dacă, privită de pe Nevskii Prospekt, o anume zonă a Leningradului pare un crîmpei din Veneția, iar o alta, contemplată din alt loc, amintește de Torino, orașul în ansamblu seamănă întrucîtva, pentru G. Călinescu, cu Parisul : „Delicatețea fumurie a contururilor duce gîndul și la Paris (...) Piața semiciclică din fața Palatului de iarnă cu coloana din mijloc reface puțin, în linie curbă, place Vendôme. Cutare pod de pe Neva e un Pont Alexandre deșirat, catedrala Sf. Isac seamănă aidoma cu Domul Invalizilor, într-un loc e o statuie a lui Marte, aluzie la Cîmpul lui Marte de la Paris și de la Roma." În zona fortăreței Petropavlovsk, „atmosfera totală e mai aproape de aceea a Berlinului", iar „canalele trecînd prin mijlocul străzii, ca între trotuare, deșteaptă imaginea sumbră a Hamburgului". Priveliști „românești", mai precis : ieșene, Călinescu descoperă îndeosebi la Kiev : „Kievul amintește (...) Iașul, cel puțin acela din centru, și face îndată, cu toată mărimea lui, impresia unui oraș de provincie (...) Dacă am mări de vreo trei-patru ori strada Lăpușneanu și am mai înălța casele, am obține aproximativ ulița Vladimir (...) Clopotnița de la intrarea în ograda Soborului Sfintei Sofia este înrudită cu aceea, dărîmată azi, de la Trei Ierarhi din Iași, în stil baroc, complicat cu broderii aproape arabe, încît aduce aminte de intrarea de la Sf. Spiri-

don. Însă totul este enorm de mare (...). Unele case cu ferestrele mari prea apropiate de sol seamănă, dacă știi să schimbi dimensionalitatea, cu ceea ce întîlnești între Sf. Spiridon și Sărărie (...)" Stabilind analogii, călătorul nu pierde nici o clipă din vedere specificul național rus, originalitatea monumentelor descrise. El încearcă și o caracterizare a „năzuinței formative" rusești și în genere a concepției existențiale exprimate de civilizația rusă : „În vreme ce italicul a diversificat arhitectura, spre a scoate un efect de lungime de la Nord spre Sud, sovieticul unifică și mănîncă golul spre a-l desființa. Piețele dau în alte piețe, bulevardele aleargă circular și perpendicular, mari blocuri ies din orașe și se răzlețesc pe cîmp, fără altă motivare, s-ar zice, decît aceea de a ascunde imensitatea, de a o face familiară." Criticul deprins a stabili specificul operelor literare nu putea să nu observe și particularitățile prin care un oraș sovietic se diferențiază de altul, și să nu caute a defini individualitatea fiecăruia. În afară de observații de amănunt prin care relevă deosebiri între diferite tipuri de construcții moscovite, kieviene și leningrădene, Călinescu formulează și caracterizări globale, care includ (cu discreție) judecăți de valoare. Capitolul *Leningrad* debutează cu o paralelă între orașul de pe Neva și Moscova, din care se vede clar că, admirîndu-le pe amîndouă, Călinescu îl preferă pe cel dintîi : „Dacă monumentele Moscovei pot fi gîndite separat și poți de pildă să-ți închipui Kremlinul mutat pe Volga sau chiar la Urali, Leningradul este indivizibil, o piesă unică, terminată. Nu există Ermitajul singur..." „Citind" orașele cutreierate, ca pe niște romane, G. Călinescu își comunică impresiile cu aceeași siguranță și francheță cu care articulează judecăți despre situații din cărți (străine). Faptul de a fi călătorit pentru întîia dată într-o țară despre care avusese, cum singur o spune, păreri „de o naivitate completă" nu i-a provocat, se vede, în timpul redactării cărții nici un fel de trac, căci nicăieri, în *Kiev, Leningrad, Moscova*, nu dăm de pasaje retorice, nu găsim aprecieri de complezență, entuziasme convenționale. Descoperitorul civilizației din marea țară vecină și al vieții omului sovietic își rostește sobru, și tocmai prin aceasta convingător, admirația pentru geniul rus și ucrainean, pentru realizările puterii sovietice, nesfiindu-se să formuleze, cu deferență. și unele rezerve, să-și „mărturisească sincer" neaderența estetică la anumite opere de artă, să semnaleze dificultăți (inerente

anilor de imediat după război) ale existenței de toate zilele. Departe de a fi un Dinicu Golescu uimit sau un publicist doritor să provoace senzație, G. Călinescu este, în cartea sa despre U.R.S.S. (una dintre cele dintîi scrise la noi după 1944) un observator lucid, cumpănit, onest, într-un cuvînt — responsabil.

Trecînd la următoarea carte de călătorie, constatăm că, spre deosebire de precedenta, aceasta vine să confirme, și nu să infirme, literatura despre ea, parcursă de autor. Dacă, la data apariției, *Kiev, Moscova, Leningrad* era — obiectiv (fără situare polemică) — o replică la propaganda antisovietică și, în genere, la scrierile în care fenomenul rus, și mai ales sovietic, fusese înfățișat, cu sau fără intenție, într-un chip inadecvat realității, *Am fost în China nouă* e o microsinteză nu numai a cunoștințelor recoltate de către autor la fața locului, dar și a informației depozitate în cărțile călătorilor în China, vestiți, din toate timpurile și ale sinologilor europeni de renume. Materia primă a „reportajului" (care nu e deloc simplu reportaj !) este impresia directă, faptul înregistrat nemijlocit, dar, plecînd de la datele imediate ale percepției, scriitorul le înșurubează într-un aparat de cunoaștere complex. Cu toată declarația sa că era foarte puțin pregătit pentru a „putea percepe adînc și exact" universul chinez, Călinescu nu mergea într-o „terra incognita". Pentru a scrie *Șun* se documentase — ne dăm seama acum — cum nu se putea mai serios asupra spiritualității chineze străvechi, asupra datinilor din China arhaică, și un întreg capitol al memoriului său de călătorie *(Cultul eroilor)* nu face decît să dezvăluie la modul discursiv practici și credințe (defuncte) care în piesă formează carnația epică a dramei de idei. Referirile din *Clasicism, romantism, baroc* și din alte eseuri *(Mistica culorilor,* de ex.) atestă intuirea „structurii esențiale" a modului de creație chinez înainte de vizitarea Chinei. A cunoaște din cărți nu e însă totuna cu a descoperi o civilizație prin contact nemijlocit ! O lume, existentă aievea, despre care citim, fără să o fi văzut vreodată, e reală pentru noi în același fel ca lumile din romane, ba chiar — fiind vorba de climate profund diferite de al nostru — ca acelea din basme și mitologii. Însă chiar dacă și-ar fi scris cartea despre vasta republică din Orientul îndepărtat după ce ar fi trăit în ea vreme îndelungată, G. Călinescu nu putea să o conceapă întocmai ca pe o scriere privitoare la o țară euro-

peană. Întîi, pentru că cititorul trebuia „introdus" în China altfel decît în indiferent care societate de pe continentul nostru, trebuia pregătit într-un chip special, pentru a înțelege lumea prin care era purtat, și, în al doilea rînd, pentru că sistemul european de referințe se dovedește inoperant, cînd e vorba de a defini civilizații și culturi create în cu totul alte orizonturi. Noțiuni precum : clasic, romantic, gotic, baroc nu-și găsesc aplicare în Asia, putîndu-se stabili cel mult analogii între stilurile artistice de acolo și cele din Europa. De aici, caracterul obligator didactic al oricărei cărți care, nemulțumindu-se a surprinde „aspecte", tinde să revele spiritul unei țări asiatice. *Am fost în China nouă* este un soi de manual, o mică monografie. E de neimaginat un scriitor de formația lui Călinescu limitîndu-se să expună, pur și simplu, *tel quel*, fapte văzute sau aflate în cursul unei călătorii. Spre a lumina semnificația acestora, el le integrează, neapărat, într-un ansamblu, le compară și, mai ales, le situează istoric. Cartea sa e despre China nouă, însă „China nouă — citim în prefață — nu este decît China eternă la un anume pas revoluționar al istoriei ei, și faptele noi nu capătă semnificație decît proiectate pe trecut". Călătorul va descrie lucruri văzute, dar, pentru înțelegerea lor de către cititor, le va întocmi „biografia", va prezenta orice realitate (fizică, spirituală) ce i-a reținut atenția, monografic. Și pentru că instruirea implică legarea noilor cunoștințe de cele vechi, clarificarea privelиștilor specifice prin comparație, Călinescu nu pierde nici un prilej de a remarca, atunci cînd le intuiește, asemănări între realitățile chineze de indiferent ce natură și cele europene. Indiferent pe ce meridiane s-ar găsi, scriitorul nostru percepe existența „grecește", adică *more clasico*, și următoarea frază a sa, despre Benjamin Constant, include o autocaracterizare : „Ceea ce făceau platonicienii în academie făcea și Benjamin Constant în diligență (...) și va face și azi, în expres sau pe transatlantic, spiritul cu educație elină, care n-a pierdut legătura cu prototipul culturilor europene" *(Scr. str.*, 441). Natural, el nu raportează totul la Grecia, în sens propriu, dar în raport cu Asia, întreaga Europă e o Grecie. La Nankin, „simulacrul de piatră al lui Sun-Iat-sen (...) doarme ca un cavaler medieval, pe un sarcofag, (...) într-o criptă circulară, asemănătoare cu mormîntul lui Napoleon I din Domul Invalizilor". La Pekin „este o pagodă de marmură semănînd cu o biserică ortodoxă, cu Trei

Ierarhi, de pildă". „Piața centrală din Hanțeu este un lac superb, un Lago di Como chinezesc înconjurat cu piscuri conice din care norii ies ca un abur fin." Prin Nankin, „negustori ambulanți (...) cutreieră uliţele cîntînd din fluier neverosimil de antic şi pastoral, încît te crezi în Sicilia din vremea lui Theocrit". Privit dinspre fluviul Uan Pu, care e „un Hudson al Asiei", Şanhai „este un oraş cu aspect american". La Tienţin, „privind seara de pe terasa celui de al optulea etaj al unui building (...), ai impresia a vedea luminile unui mic New-York". Hankou, localitate aşezată pe fluviul Iantzi Kian şi rîul Han, „are aerul unui oraş comercial european, o Brăilă mai stilizată şi mai mare." Satele de munte chineze au înfăţişarea celor din Europa meridională. În regiunile de sud ale ţării, „structura de lemn" devine preponderentă în arhitectura murală, şi unele case, cu etaj, vopsite în galben şi portocaliu, seamănă cu „locuinţele de ţară din mijlocul şi sudul Italiei", iar altele, a căror faţadă „e cadrilată cu grinzi între care se află casetoane văruite", par „germane sau elveţiene", doar că (nu toate) cu cîte un simulacru de dragon pe acoperişe. „Pe marginea fluviilor, casele se îngrămădesc şi se susţin cu spatele pe piloni, dînd ţărmurilor înfăţişarea de Veneţii de lemn". Religia taoistă este, prin „teoria contradictoriilor", „foarte înrudită cu naturalismul lui Giordano Bruno". Divinitatea feminină Kuan-Yin, emanată din Avalokitecvava, una din cele cinci ipostaze ale lui Budha ceresc, e „foarte asemănătoare cu Fecioara Maria, în ciuda înfăţişărilor teratologice, atunci cînd întinde nenumărate mîini concrete spre omenirea suferindă". Oricît de multe ar fi aspectele europene (sau americane) pe care crede a le desluşi în civilizaţia şi cultura sinică, impresia exploratorului ţării lui Şun este, cel puţin la început, de a fi pătruns într-un alt univers. Totul îi pare straniu, fascinant prin derogare de la structurile obişnuite. Peisajul îi procură senzaţia de a se găsi „pe altă planetă". „Solul — scrie Călinescu — sugerează aci răcirea bruscă a materiei în clocote şi încremenirea ei în forme dramatice (...) Munţii crispaţi şi ciopîrţiţi, care în nordul Chinei sînt de stîncă abia vopsită cu roşul lutului sau cu verdele vegetaţiei de stepă, mai deseori nuzi şi care, zvîrcoliţi în clipa solidificării, se văd din avion ca lobii unui creier secţionat, se remarcă prin aceea că par şi sînt, în chip obişnuit, tangibili (...) În unele părţi, munţii conici

ori sferici sînt așa de tulburător de clar și de individual diseminați la orizontul cîmpului încît par fantomatici ca niște clopotnițe și turle puse de-a dreptul pe pămînt, plutind pe deasupra apei, cînd ies din lacuri și din mare ca insule". O altă particularitate izbitoare a solului e „lutul galben, loessul bătînd uneori de-a dreptul în roșu aprins, ridicîndu-se în maluri, făcînd defileuri bizare asemeni drumului prin Marea Roșie tăiat cu toiagul de Moise..." Apele, în China, „sînt toate placide". Curgerea rîurilor are „lentitudine de fluviu", fluviile sînt dilatate asemenea lacurilor : „Nu distingi bine la Hanțeu care e lacul și care fluviul (...) La Nankin, Fluviul Albastru are profilul unui Canal Grande considerabil extins." Descriind China sub toate aspectele, de la peisaj la gastronomie și de la igienă la arta dramatică, G. Călinescu semnalează particularități în virtutea cărora lumea chineză dobîndește pentru cititor atribute de tărîm fabulos. Avem, pe alocuri, sentimentul de a parcurge *Istoriile* lui Herodot, memorialul lui Marco Polo sau cele puțin *Descrierea Chinei* de Nicolae Milescu. Marele Zid e o construcție fantastică, o „colosală melodie arhitectonică, scrisă pe munți." „Te afli — relatează călătorul — la nivelul norilor, avînd sub tălpi o scară subțire. Zidul saltă (...), ca un dragon, o distanță de 2300 km, desfăcîndu-se pe alocuri în cîte două cozi de smeu, apărînd, dispărînd, ducîndu-se și întorcîndu-se, parcă răzgîndindu-se, urînd în fine linia dreaptă și rațiunea..." Fauna Chinei aparține, parcă, unei zoologii de basm. În sud, bunăoară, „este frecvent (...) un cal fumuriu- roșcat, cu picioare scurte și părul des ca al unui covor persan". Boul este acolo „îmblănit", „oile cu coada lată ca o peliculă, ca o fotă de blană". Foarte adeseori, boul e „negru sau castaniu", „păros și cu nările cărnoase". N-a dispărut nici acel „bou cocoșat ce se întîlnește (...) printre figurinele de teracotă scoase din vechile morminte". Mai în centrul țării, „vita comună este bivolul, opulent, bine hrănit, foarte civil, ieșit din ipostaza de geniu al mîlurilor." Din bălțile în care se bălăcesc, bivolii ies cu o crustă albă, părînd, mai ales după ce se usucă la soare, a fi „de porțelan *craquelé*". Nu mai puțin originală e flora, vegetația în genere. Varza chineză, bunăoară, „e înfoiată și plină de fantezie în defoliere, încît un cîmp de verze seamănă cu un lac acoperit cu lotuși," usturoiul este „voluminos", fasolea „cărnoasă și smaragdie și lungă ca vanilia". Cartofii au gust dulce și seamănă cu sfecla și napul, tomatele sînt portocalii, florile

de salcîm, ofilindu-se, „devin de un galben admirabil" și capătă dimensiuni „uriașe". Ca în toate sferele existenței, în „lumea vegetală" chineză proliferează „monstruosul și inéditul" : „Arbuștii dau flori prea mari, de tipul magnoliei sau al oleandrului, luînd proporțiile unor creste și pompoane, un anume soi de crizanteme cu petalele aciforme, crispate. La Canton se vinde un fruct pentabolat dulce și răcoros cu carnea verde translucidă ca aceea a ardeiului gras, părînd rezultată din împreunarea în stea a cinci păstăi grase de mazăre. O roșie brumată, transparentă, e dulce la gust, are sîmburi de curmală și crește în pom." Ciudate apar ochiului european și construcțiile chineze urbane, arhitectura lor „scăpînd procesului de discriminație și clasificare", operele de artă, repertoriile teatrale, spectacolele de indiferent ce natură, meniurile de la recepții, precum și multe dintre imaginile vieții de toate zilele. Priveliște banală, circulația în rickshaw-uri, acum trase de bicicliști, provoacă uimire omului de pe continentul nostru. Pe rîuri vezi femei-barcagii vîslind, cu copii legați la spate „ca într-un marsupiu". Legănarea procură copiilor euforie. Ambarcațiunile „au înfățișarea cea mai originală cu putință, fiind adevărate case plutitoare" : „înalte, lătărețe, îndoite ca o scoică pe superficia apei, avînd la pupă un pavilion cu ferestre". La țară, în anotimpurile ploioase, țăranii ies la lucru cu umbrele, care sînt largi, elegante și pe ele sînt zugrăvite flori. „Cînd umbrela este galbenă sau roșie, crezi că pe cîmp a răsărit o mare lalea sau un mac." Exercițiul milenar al culorilor a dat poporului chinez un simț cromatic infailibil, vădit și în îmbrăcămintea cotidiană, și „nu e nici o mirare dacă cea mai simplă femeie de pe cîmp pare de sus pînă jos pictată cu pensula". Cu toată impresia de bizarerie pe care i-o provoacă, lumea chineză rămîne pentru G. Călinescu o lume „clasică". Civilizația și cultura ei, oricît de spectaculoase i-ar fi particularitățile, e fixată pe coordonatele clasicismului. Budha și Confuciu — scrie Călinescu, altundeva, sînt, în Asia, „grecii". Totul, în China, exprimă principiul ordinei și este ritmat de cifre, în primul rînd de cifra fundamentală : cinci. Nimic nu e lăsat, în marea țară străbătută de Fluviul Albastru și Fluviul Galben, să decurgă la voia întîmplării, totul este luat în stăpînire de către om, umanizat. „În afară de unele regiuni stîncoase, cu solul făcut parcă din smoală întărită, pe care crește o vegetație măruntă — observă călătorul — nu există în China peisaj «sălba-

tic». Țara e o uriașă grădină în care toate peticele de pămînt sînt semănate." Spiritul civilizatoric (inițiat cu milenii în urmă de legendarul Yao și introdus efectiv de Șun) s-a impus pînă și vitelor : „Bivolul paște cu grijă înțelegătoare și cu filosofie numai buruiana care iese pe malul îngust ce îndiguiește lanul, fără a zmulge paiul folositor la altceva". Plugarul chinez e un adevărat artist : „Grădina și micul său ogor e ca un ghiveci de flori mereu stropit și îngrijit". Pentru fertilizarea țarinii", agricultorii chinezi „fac lucruri neobișnuite, scot pămîntul odihnit de la mari adîncimi, afară." Organizînd elanul spontan și iscusința înăscută a poporului, conducătorii Chinei populare reușiseră, în numai patru ani de la proclamarea Republicii populare (Călinescu a călătorit acolo în 1953), să antreneze masele largi într-o acțiune cu efecte prompte și de-a dreptul miraculoase, întru nimic mai prejos decît cele obținute, în timpurile mitice, de către Șun. Într-un timp record, au fost secate mlaștini, stîrpindu-se astfel focare de infecție malarică și agonisindu-se noi teritorii pentru culturile agricole, a fost impulsionată industria, a fost ridicat sensibil nivelul de trai, au fost răpuse epidemii și, în genere, s-au obținut succese extraordinare pe tărîm sanitar. China populară apare, în cartea lui G. Călinescu, ca o adevărată patrie-model a muncii constructive, a ordinei, disciplinei și curățeniei. Instrucția progresa, relatează scriitorul nostru, vertiginos. Firește, cu timpul, realizările au sporit, considerabil. Interesat cu deosebire de viața spirituală a țării vizitate, era normal ca G. Călinescu să fie izbit de „simțirea extraordinară pentru frumos a poporului chinez". Arta chineză, observă el, este, cu precădere, o artă aplicată, urmărind „înfrumusețarea vieții de toate zilele". Intrînd într-un muzeu sau la o expoziție, vizitatorul pătrunde „în paradisul lucrurilor delicate și fragile presupunînd măiestrie tehnică, transmisă de generații". Obiectele de porțelan „încîntă simțurile prin toate gingășiile cu putință ale materiei nobile", operele picturale procură delicii privirii prin măiestria cu care valorifică toate „caracterele decorativului" : „artistul chinez are tehnica descriptivă a miniaturistului care subsumează scena realistă efectului caligrafic total al manuscriptului". „Caligrafi" înainte de orice, creatorii chinezi din toate ramurile artei sînt „ceva mai mult și ceva mai puțin decît artiști, anume niște mari artizani". Ei aplică, în creație, canoane, și acest fapt conferă artei chineze (arhitecturii inclusiv) un caracter folcloric. Iar folclo-

rismul implică un mod atitudinal clasic : impersonalitate, reducere la esențe. E tocmai ceea ce individualizează pe plan mondial creația chineză : „pictura chineză e mai mult impersonală, creația individuală este cu discreție obtemperată de uzul caligrafiei plastice curente (...) artistul chinez clasic înțelege realismul ca o chintesență lineară și coloristică, punînd pe plan secundar accidentele biologice și plastice. De unde un anume schematism și senzația de delicatețe" ! Insolit, așadar, pentru european, extravaganță... „romantică", însă guvernată de marea ordine clasică. *Am fost în china nouă* exemplifică luxuriant propozițiunile despre China din *Clasicism, romantism, baroc.*

În același chip, monografic, și-a conceput Călinescu și „jurnalul de bord" al excursiilor în interiorul țării. Acestea erau dealtfel „călătorii de studii". Ca director al Institutului ce-i poartă azi numele, scriitorul a organizat, în 1956-1958, cercetarea de către întregul colectiv a locurilor de care sînt legate nume de scriitori. Era în firea lucrurilor, astfel, ca, vizitînd un oraș, istoricul literar să se refere, în notele sale de drum, la personalitatea sau personalitățile originare de acolo sau care au trăit în acel spațiu. Călinescu nu se mărginește însă la atît. Succint, el spune tot ce e bine de știut despre localitatea respectivă, făcînd incursiuni nu numai istorico-literare, ci și istorice, articulînd observații diverse, descriind mai ales monumentele, cu integrarea, firește, a particularităților arhitectonice în marile stiluri europene și nu fără a semnala, cînd e cazul, aspecte asiatice. Însemnările călinesciene constituie un excelent ghid, și chiar au fost „scrise ca pentru un ghid în atenția străinătății (*Scr...*, I, 179). Aproape inutil a o preciza : scriitorul privește și monumentele românești „grecește", raportîndu-le, chiar dacă nu explicit, la modelele permanente ale creației artistice. Cînd vreun detaliu contrazice normele intangibile ale artei, denunță faptul, fără violență, dar foarte răspicat, cum, natural, n-o face în scrierile despre alte țări. Modul atitudinal „grec" este afirmativ și discursiv, voalat polemic. Într-un articol dialogat, după ce reproduce începutul poeziei sale *Pepenele verde* (fără a divulga numele autorului), Călinescu însărcinează pe interlocutorul „profesorului" să se întrebe, respectuos, dacă nu cumva preocuparea de „vase persane" înseamnă îndepărtare de realitate, de „prezentul imediat". La care „profesorul" răspunde : nu. Nu este „evazionism" adora-

rea frumosului într-o vreme cînd, în alte părți, „elemente contrarevoluționare" făptuiesc „distrugeri descreierate", devastează muzee, distrug capodopere. „Închipuie-ți — zice — că *Venera născîndu-se din unde* și *Primăvara* lui Botticelli ar fi arse. Poți suporta acest gînd îngrozitor?" Mod de a spune că ura față de artă, față de cultură este proprie elementelor declasate, manevrate sau manevrabile de către grupările fasciste și, implicit, că lipsa de cultură, de educație estetică, disprețul pentru clasicități poate duce direct la huliganism și fascism.

O sensibilă pondere au, în bibliografia călinesciană de după război, scrierile despre autori străini. Acestea (abstracție făcînd de *Impresii asupra literaturii spaniole)* sînt deosebit de eteroclite. Studii cu caracter monografic, studii parțiale, eseuri, articole, medalioane, note. Unele par a nu fi fost scrise în vederea publicării (chiar dacă au fost înserate în vreun periodic), avînd aspectul unor ciorne sau conspecte, al unor însemnări de atelier, analoage „studiilor" din pictură sau caietelor de regie *(Roza lui Condillac,* toate articolele despre Goethe, *Luise, Hegel estetician,* chiar *Metafizica burlescă a lui E.T.A. Hoffmann* ș.a.). Multe au fost compuse cu prilejul comemorării unor mari personalități (Ovidiu, Tasso, Cervantes, Ibsen, Tolstoi, Dostoievski, Cehov), constituind texte de conferințe. Străbătînd masiva culegere *Scriitori străini* și (în diverse periodice) o seamă de materiale neincluse în ea, impresia este de a parcurge un șantier. Construcții terminate, solide, se înalță peste edificii netencuite, unele cu un singur perete, și chiar peste grămezi de cărămizi și ciment. Cititorul neavizat ar putea să rămînă cu impresia că G. Călinescu a citit din alte literaturi la întîmplare, și că a scris, fără un plan, despre autori de toată mîna, din indiferent ce epoci, de indiferent ce orientare, adică exact așa cum el însuși atrăsese în atîtea rînduri atenția că nu trebuie procedat. În realitate, aparenta dezordine e tocmai rezultatul voinței de ordine, al aspirației la rotund, la cosmotic, la „clasic". Acei ce vedeau în Călinescu o „enciclopedie" ambulantă dovedeau prin aceasta a nu-l fi citit. G. Călinescu a dezavuat, nu o dată, explicit, enciclopedismul. Enciclopedismul — demonstra în 1946 — nu este umanism. Umanismul (propriu prin excelență spiritelor Renașterii) implică „o filosofie antropocentrică" și, implicit, capacitatea „de a vedea în orice punct al lumii o oglindă a totului". Umanist e scriitorul

din a cărui operă „se desprinde ideea unui tot uman, imagine a ordinei cosmice" *(Scr. str.,* 805). Preocupat de tot ceea ce e în legătură cu sufletul omenesc, scriitorul de orientare umanistică încearcă să creeze o operă „sferică", avînd, ca atare, un punct gravitațional, un centru. Un asemenea scriitor „foarte sferic" — apreciază Călinescu — a fost B. P. Hasdeu. „Voia să scrie *Istoria românilor* și și-a dat seama că are nevoie de noțiuni geografice și antropologice. De aici, în chipul cel mai legitim, a trecut la lingvistică. Lingvistica l-a dus la filosofie." Opera lui Hasdeu, asemenea aceleia a lui Leonardo da Vinci, „nu-i terminată materialicește (...), dar e perfect schițată". Autorul *Istoriei critice a românilor* „nu sărea de la una la alta, ci învîrtea o sferă enormă, căutînd a percepe simultan" *(id.,* 805-6).[14] Schimbînd nume și titluri, aceste propoziții definesc metoda lui Călinescu însuși. Călinescu n-a citit literatură română *și* literatură străină. Le-a citit simultan pe amîndouă. A citit literatura națională prin cea universală și invers. Astfel se explică interesul pentru o seamă de autori străini de valoare medie sau chiar modestă. Aceștia nu i-au reținut atenția prin ei înșiși, dar trebuia să-i studieze pentru explicarea climatului spiritual în care s-au format o seamă de scriitori de ai noștri. Întreaga operă critică a lui G. Călinescu gravitează în jurul *Istoriei literaturii române* și redactarea unor studii sau articole despre Condillac, Marmontel, Bernardin de Saint-Pierre, Delille, Parny, Colardeau, J. B. Rousseau, Cavalerul de Florian, Salomon Gessner și mulți alții au fost determinate de nevoia de adîncire a caracterizării romanticilor și preromanticilor români în versiunea revăzută a monumentalei *Istorii.* „Înțelegerea poeziei de tipul Văcărescu și Conachi — avertizează istoricul literar, în studiul *Poeți din secolul XVIII* — are nevoie de cunoașterea a ceea ce s-a numit «la petite poésie»" *(Scr. str.,* 362). Această „petite poésie" va fi insistent exploatată în monografia *Grigore Alexandrescu,* menită fără îndoială să constituie baza capitolului despre autorul *Umbrei lui Mircea. La Cozia* din viitoarea ediție a *Istoriei.* Pe Goethe (și pe tatăl său), pe Hegel, pe Hoffmann i-a recitit, mai mult ca sigur, în vederea reelaborării *Operei lui Mihai Eminescu* (există și o declarație, nu foarte precisă, în acest sens, în *Opere,* 12, p. 4). Cînd n-a studiat un mare scriitor și, în consecință, nu și-a formulat impresiile asupra lui din necesități practice imediate, a făcut-o, totuși, cu sentimentul de a se educa astfel, în

permanență, pentru a da judecăți cît mai competente în general, dar mai cu seamă asupra creației românești : „Nu poți sta de vorbă despre Conachi — zice Călinescu, în prefața la *Impresii*... — cu cine nu știe recita din Petrarca". Și urmează : „Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ține în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui receptiv trebuie mereu excitat." (Ed. cit., p. 9.) Acest principiu se conjugă, în scrisul călinescian, cu acela al considerării fenomenului extern din perspectivă românească. Normal, după Călinescu, este ca românii, scriind despre nu importă ce realități din alte țări „să încerce a-și pune pe hîrtie reacțiunile lor originale", și — mai ales în cazul literaturii — „să privească lucrurile prin luneta noastră" *(Ist...*, 832). El personal procedează astfel cu consecvență. Dacă în *Istorie* pune operele literare românești în relație cu opere străine, studiile despre făuritori ai altor literaturi sînt pline de referințe de tot felul la literatura română și, în genere, la lumea românească. Pentru aducerea cît mai aproape a aștrilor de pe firmamentul literaturii universale, criticul utilizează, constant, „luneta noastră". Menționînd, bunăoară, că Horațiu „propune motive lirice naționale" și enumerînd cîteva dintre ele, Călinescu, numaidecît, comentează : „E cum am zice noi Negru Vodă, Dragoș, Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare" (*Scr. str.*, 105). Istoricul literar nu omite (și aceasta e o regulă a sa, urmată în mai toate studiile) să dezvăluie în ce chip a fost receptat Horațiu la noi, să depisteze note horațiene în creația poeților români, în special a lui Alecsandri. Dar o observație mult mai ascuțită, neașteptată, e aceea că horaționismul este practicat de umanitatea operei lui Caragiale : „Lumea observată de Caragiale profesează mult pe «*carpe diem*», trăind din expediente, din «micile economii» ale soției, căutînd rentă" (*id.*, 111). Ovidiu, întrucît și-a trăit o parte a vieții la Tomis și a fost iubit de geți, în al căror grai a scris un poem, e declarat poet deopotrivă „al Italiei și al României, precum este al lumii întregi" (*ibid.*, 139). În Torquato Tasso, criticul identifică tonuri eminesciene. Un personaj feminin din *Aminta* „vorbește (...) în stilul lui Eminescu din *Pajul Cupidon* și din *Kamadeva*" *(ibid.*, 195). În genere, autorul *Ierusalimului eliberat* transmite „un farmec «sui generis» cum îl avea și Eminescu" (*ibid.*, 202). Întrucît Tasso a cîntat ochii albaștri, istoricul literaturii române amintește că și un poet al nostru, Tra-

ian Demetrescu, i-a nemurit (*ibid.*, 191). Rare sînt articolele, mai ales cele de oarecare întindere, în care să nu fie vorba și despre scriitori români. Eroii comediei goldoniene *I rusteghi (Rusticii,* și nu *Bădăranii,* cum „impropriu" — observă Călinescu — s-a tradus) „sînt, de fapt, orășeni și negustori, niște «salvadeghi» ca eroii lui Emil Gîrleanu..." (*ibid.*, 295). Sainte-Beuve e „maiorescian", „judecă la fel ca și Titu Maiorescu" (*ibid.*, 503). El a realizat „excelente «figurine», cum ar fi zis E. Lovinescu" (*ibid.*, 505). „Ca și E. Lovinescu", autorul *Causeriilor* „gîndea un fel de «royauté» a criticii, bazată pe autoritate" (*ibid.*, 508).[15] El este și „creatorul «revizuirilor»" (*ib.*, 510). Sub aspect civic, Sainte-Beuve e un „burghez inteligent și genial", foarte prudent, conformist la culme și căruia „ca și lui Conu Leonida, îi e frică de «furia poporului»" (*ibid.*, 523). Ibsen avea, la debut, douăzeci și unu de ani „și era, ca și Daniil Scavinski al nostru, ucenic la un spițer" (*ibid.*, 524). Eroina piesei sale *Doamna Inger de Ostraat* „își dă seama că răzvrătirea nu-i fructuoasă și, ca și Vlaicu Vodă al lui Davila, uzează de compromisuri" (*ibid.*, 526). Caracterul ei, însă, spre deosebire de al domnitorului muntean, „se revelă îngrozitor și analogia cu Doamna Chiajna a lui Odobescu și cu Doamna Clara a lui A. Davila ar fi instructivă" (*ibid.*, 527). „Un fel de Vlaicu Vodă" apare și în *Pretendenții la Coroană (ibid.*, 529). Critic al societății, „Ibsen era foarte dur față de contemporanii săi norvegieni. Asemănarea cu Caragiale al nostru este izbitoare" (*ib.*, 538). Brendel, ratatul din „halucinanta piesă *Rosmersholm*" este „modelul lui Sbilț din *Patima roșie,* iar subiectul din *Cînd noi morții vom învia* a fost preluat de O. Goga, în *Meșterul Manole*" (*ibid.*, 549-550). Levin al lui Tolstoi „e un soi de junimist" (*ibid.*, 564); el „profesează (...) teoria eminesciană a patriarhalității" (*ibid.*, 565). Cutare anecdotă din *Gargantua et Pantagruel* „o întîlnim repetată, nu știu după ce izvor, și de G. Coșbuc"; „ea se găsește în folclorul nostru, sub titlul *Cum a fost păcălit dracul" (Manuscriptum,* VII, 4, 1976, p. 51). Parodiile rabelaisiene prin care este ridiculizat jargonul studenților și al pedanților „seamănă aidoma cu acelea ale lui Vasile Alecsandri, Hasdeu și Odobescu împotriva latiniștilor" (*id.*, 55). Personajele lui Rabelais își au omologi în folclorul nostru: „Novac și Grue (...) sînt un fel de Gargantua și Pantagruel". Avem, în literatura română, și un omolog al lui Rabelais însuși: Creangă. „Verbozitatea colosală, imensa erudiție gnomis-

tică, însă pe temei oral folcloristic, fără umanități, rîsul gîlgîitor, realismul grotesc și fabulos sînt proprii lui Creangă, cel mai rabelaisian dintre scriitorii noștri" (*ibid.*, 57). În studiile călinesciene despre personalități ale altor literaturi nu se fac, natural, referiri doar la literatura română. Priviți din spațiul românesc, scriitorii din indiferent ce țară sînt comparați cu creatori de pretutindeni și din toate domeniile artei. Nu-i nici o deosebire metodologică între studiile consacrate autorilor străini și capitolele din *Istoria literaturii române*. Și într-un caz și în celălalt, Călinescu creează. Romancierul din el este la fel de activ în *Scriitori străini* ca în *Istorie*. Portretizînd, criticul construiește tipuri. Tipuri de creatori literari, desigur, dar — unele — subsumabile tipologiei general-omenești. Pentru a defini „calitatea sufletului", obiectivat în creație, criticul dezvăluie „mentalitatea" scriitorilor, iar aceasta rezumă o anume *Weltanschauung*, un mod atitudinal propriu unei categorii umane. Horațiu în special e mai mult decît un tip de scriitor, un adevărat prototip. Psihologia acestui fiu de libert, condus de principiul „carpe diem", este a „burghezului", a insului „onest, fără probleme", doritor de confort și tihnă, de *otium*. Acest mod de a trăi va fi propriu, în cursul veacurilor, multor altor personalități literare de seamă (mari spirite — în viziunea lui Călinescu — dar suflete filistine), precum, bunăoară, Goethe, Sainte-Beuve, Alecsandri, Maiorescu. În planul ficțiunii (călinesciene), un tipic personaj horațian e Panait Sufleț, chiar dacă autorul său preferat e Virgiliu. Exilatul Ovidiu, „întîiul mare romantic european" e întruchipareą damnatului. Petrarca este îndrăgostitul stilat. Torquato Tasso — geniul captiv și fără noroc, frate cu Eminescu. Cervantes — nebunul sublim, spirit „macedonskian". Goldoni — burghezul bonom. Ibsen — antifilistinul nemilos. Cehov — omul de la margine, șters, observatorul neobservat, colecționarul genial de malformațiuni sufletești. De la sine înțeles că și în studiile de literatură universală, călinesciene, își află loc autoexpresia lirică. Acestea sînt străbătute de lirism și în sensul larg al noțiunii, de proiectare în operele analizate a fondului de umanitate propriu, și în acela, mai restrîns, că discursul critic include felurite aluzii, că e plin, uneori, de subînțelesuri, că autorul profită de anumite similitudini de situații pentru a rosti disimulat pledoarii *pro domo* și a răspunde indirect detractorilor. Cînd, în 1954, G. Călinescu a citit, în cel mai spațios amfiteatru din

vechea clădire a Universității, conferința sa despre Tolstoi, toată asistența a priceput că finalul, consacrat limbajului personajelor tolstoiene, era un răspuns la obiecțiile celor ce, spre a discredita *Bietul Ioanide*, susțineau că romanul e prea încărcat de neologisme. Mai tîrziu, după apariția *Scrinului negru*, a devenit evident că observațiile, articulate în aceeași conferință, cu privire la exagerarea conștientă, pe de o parte, mentalitatea aristocratică, pe de alta, vizau „metoda de creație" și o parte a lumii din acest roman. S-ar mai putea da, desigur, numeroase exemple și s-ar mai putea spune și alte lucruri, multe, despre lecturile călinesciene din literatura universală. Ar însemna însă a ne lungi excesiv și, totodată, a relua, inevitabil, unele observații existente în studii ale altor comentatori, îndeosebi in acela, cuprinzător și penetrant, ce prefațează volumul *Scriitori străini*.

Interesul pentru folclor al lui G. Călinescu e greu, dacă nu imposibil, de pus în directă relație cu pregătirea celei de a doua ediții a *Istoriei literaturii române*. Mai curînd s-ar explica prin asumarea de către critic a sarcinii de a dirija eforturile de elaborare a tratatului academic de istorie a literaturii naționale, al cărui prim volum cuprinde și un articol al său, *Arta literară în folclor*. În orice caz, Călinescu începe să scrie despre literatura populară din 1948, deci cam din momentul organizării Institutului de istorie literară și folclor al Academiei, în fruntea căruia avea să fie în curînd numit. Pînă atunci acordase creației anonime prea puțină atenție, o privise chiar cu oarecare mefiență. „Avem — se poate citi, în *Istorie* (p. 61-62), unde folclorul, și numai cel poetic, beneficiază doar de un paragraf, așezat arbitrar la sfîrșitul secțiunii privitoare la epoca veche — o literatură îndestulător de bogată, ca să nu mai dăm o exagerată importanță poeziei populare." Recunoscînd că folclorul „conține momente de mare poezie", criticul era de principiul, totuși, la acea dată, că „e mai firesc să înregistrăm valoarea fondului tradițional oral ori de cîte ori trece ca motiv de inspirație și prelucrare în literatura cultă". Căci, specifica, folclorul posedă valoare literară „incontestabilă" (doar) „în măsura în care e rodit de culegătorul artist." Teoretic, poziția sa rămîne, în ultimă analiză, aceeași, după preluarea funcției de director al Institutului, însă practic

G. Călinescu începe să studieze folclorul ca atare și nu doar ca un implicat al operelor cîtorva dintre scriitorii cei mai de seamă (Alecsandri, Creangă, Eminescu). De la sine înțeles, punctul de vedere din care îl consideră este cel literar, și cam toate scrierile sale consacrate literaturii populare sînt, în punctul de plecare, reacții polemice față de folcloristica savantă care face abstracție tocmai de calitatea literară a producțiunilor ce constituie obiectul cercetării. „Foarte mulți folcloriști — se spune în prima pagină a *Esteticii basmului* — n-au nici o competență în materie literară." Munca acestora, oricît de impresionantă, dă, fatal, rezultate minore, căci „un studiu de folclor care nu e în esență o analiză literară (bineînțeles supusă la obiectul specific) nu poate fi bun". Într-un articol din *Contemporanul*, folcloriștii sînt încondeiați și mai nemilos : „Acela care încearcă să citească folclor literar, ca om de gust, și crede că are dreptul să simtă plăcere la lectura versurilor *Cine strică dragostile / Mînce-i grîul păsările* constată că se lasă asupra-i un stol de teoreticieni, care-i interzic emoția artistică cu diferite argumente" *(Cr. o.,* 339). Cînd nu eludează din principiu literarul, sub cuvînt că folclorul e o disciplină autonomă avînd ca obiect de studiu „frumosul folcloric", care s-ar situa „la antipodul frumosului estetic", folcloriștii îl ignoră *de facto*, studiind componente de natură categorială ale diverselor producțiuni, fără a ține cont de realizarea artistică. „Studiile de folclor comparat — denunță Călinescu — au în general vițiul de a se limita la tematologie, *exempli gratia*, de a urmări un motiv pe o arie geografică, în pură abstracțiune. Este cum un istoric literar ar face bibliografia adulterului" *(Estetica basmului,* 5). Neagă Călinescu orice utilitate folcloristicii ? Nu, însă e de părere că operații precum clasificarea temelor sau urmărirea circulației unui motiv (el propune un alt termen : „șablon") trebuie să fie subordonate evaluării estetice. Altfel, ele constituie doar „o petrecere profesorală care amețește ca opiul" *(Pr...,* 322). Nu „tipul presupus originar" al unui basm sau al unei balade prezintă, literar vorbind, interes, el nu e decît „o abstracție goală tematologică", ci reactualizările, „localizările", „alterările", deci variantele lui, doar acestea „oglindesc sufletul viu al momentelor istorice" *(id.,* 321). Estetic, totul în folclor depinde de „spunere", adică de talentul trans-

mițătorului. „Accidentul constituie în basm esența (...) Ca și literatura clasică, basmul e un plagiat sincer și total, și geniul se revelă în arta copiatului" *(Est.*, 386). Un „copist" genial a fost Creangă, și Călinescu crede că poveștile lui trebuie să figureze în antologiile de folclor. Iar criteriile de estimare estetică nu pot fi decît aceleași pentru toate operele literare : populare sau culte. „Pentru toate fenomenele de creație, privite ca atare, nu există decît o singură estetică" *(Cr. o.*, 339).

Stînd pe asemenea principii, *Estetica basmului* ar urma să fie o exegeză critică, un studiu care propune criterii pentru stabilirea valorii basmelor, pentru separarea celor izbutite de cele proaste, o „calilogie", în sfîrșit, o... estetică. Aceasta cu atît mai mult cu cît autorul însuși atrage atenția, la începutul ultimului capitol, că simpla „impresie", fie și a unui cititor cultivat nu e suficientă pentru a da judecăți valabile : „Analiza basmului din punct de vedere artistic și implicit folcloric este posibilă numai cu o bună pregătire specială. Simplul gust personal poate să ne rătăcească, pentru că el e gustul sferei culte, nu al masei." În realitate, cartea nu ne învață cum să citim basmul, ci ne introduce în climatul său. Titlul propriu ar fi : *Universul basmului* [16]. Basmul — citim în *Introducere* — „e un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc.", iar cuprinsul cărții exemplifică această judecată, și nu aceea, plasată mai la început, care stabilește că există „basme bune și basme anodine și rele". Călinescu întocmește un fel de atlas și album al spațiilor de basm românești și o face, în genere, cu aceleași mijloace ca în *Impresii asupra literaturii spaniole.* Lungi rezumate, cu citate înăuntrul lor (mai puține decît în *Impresii...),* ilustrează succinte caracterizări (ce vor fi strînse la un loc în cap. III al studiului *Arta literară în folclor).* Sînt refăcute sintetic fauna, geografia, geologia, sociologia, economia și mai cu seamă tipologia basmului autohton (după care, pentru învederarea universalității „șabloanelor", sînt rezumate basme ale altor popoare). Tipologiei îi sînt subsumate toate celelalte realități, care dealtminteri nici nu sînt înregistrate cu alt scop decît acela al definirii „caracterelor" studiate. Astfel se integrează *Estetica basmului* în sfera preocupărilor contsante ale autoru-

lui. Explorarea universului fabulos este pentru G. Călinescu, asemenea tuturor întreprinderilor sale, un mod de studiere a umanității. Zmeii, șerpii, balaurii, uriașii, monștrii în genere, diavolii, zînele, babele sfinte, ursitoarele, ielele, strigoii, Făt-Frumos nu sînt decît proiecții fantastice ale naturii omenești sau ale unor componente ale firii umane (sau simbolizări antropomorfizate ale forțelor și fenomenelor naturii), animalele năzdrăvane devin slugi și sfătuitori ai omului sau simbolizează aspirații ale sale, ca și obiectele investite cu puteri misterioase, îndeletnicirile personajelor de basm, condițiile și circumstanțele concrete ale existenței lor reflectă lumea (țărănească) reală, aventurile extraordinare, transsubstanțierile magice, miracolele exprimă visuri demiurgice ale umanității, totul, într-un cuvînt, este umanizat în basm, astfel încît această specie (ca dealtfel toate speciile folclorului) satisface apetitul de cunoaștere a umanului, în același chip (doar cu o altă tehnică) precum literatura cultă. Prin reducerea personajelor la chintesența lor morală, la schema caracterologică, la arhetip, e normal ca basmul să procure o specială bucurie estetică mai ales spiritelor clasicizante, astfel încît interesul lui G. Călinescu pentru basm, în etapa „deromantizării" rimează perfect cu adeziunea sa la „idealul clasic al omului". Ca structură însă, *Estetica basmului* nu se încadrează deloc în tiparele „clasice" ale studiilor erudite ; se situează chiar la antipodul lor. Scrierea este, întocmai ca *Impresii asupra literaturii spaniole,* un eseu, mai precis : un jurnal de lectură. Observațiile, caracterizările, propozițiile propriu-zis critice pe care le cuprinde totalizează, comasate, doar vreo zece pagini (aceasta, în *Principii de estetică,* unde studiul *Arta literară în folclor* e reprodus ; în *Istoria literaturii române,* vol. I, și mai puține), restul (din cele aproape 400 cîte numără *Estetica basmului)* fiind acoperite de rezumate. Document sufletesc al unei expediții în teritorii imaginare fabuloase mai mult decît operă de analiză, interpretare și estimare estetică, lucrarea nu excelează prin perfecția cristalizării ideatice, prin impecabilitatea organizării materiei. Ordinea succesiunii capitolelor e, în parte, de ajuns de arbitrară, lipsită de o logică internă riguroasă, unele episoade ale cîtorva basme sînt renarate de mai multe ori, și anume de fiecare dată cînd e de înfățișat vreo trăsătură a personajelor, mai mult sau mai puțin numeroase, ce se definesc

în spațiul lor. Lectorul eclipsează aproape cu totul pe cercetător, plăcerea de a reconstitui, de a visa prevalează absolut asupra voinței de a examina și judeca. Puțin preocupat este criticul de autenticitatea caracterului folcloric al textelor. El rezumă aproape numai basme publicate, și nu stă să deosebească ceea ce redactorul textelor respective a auzit cu certitudine de la povestitori de ceea ce va fi pus de la el ; notează doar, în treacăt, cînd întîlnește pasaje stridente în context că, probabil, acelea sînt mistificații ale redactorului. Cu alte cuvinte, Călinescu citește basme făcînd totală abstracție de rezultatele cercetărilor specific folcloristice care, oricum, își au rostul lor, și practica sa nu ne lămurește defel în ce ar consta „pregătirea specială" de care, potrivit spusei sale, ar fi condiționată eficacitatea analizei estetice a basmului. Judecățile de valoare lipsesc. Mai precis, ele sînt subînțelese, criteriul estetic fiind implicat în selecție. Călinescu nu repovestește decît basme pe care le consideră valoroase, care au, după el, o existență estetică. În lumea valorilor există însă, ca pretutindeni, ierarhii. Nu toate basmele *existente* estetic sînt egal de *valoroase* estetic. Spre a conchide, G. Călinescu cercetează basmul mai mult ca degustător decît ca „estetician". În *Arta literară în folclor* va proceda mai altfel, în special în primul capitol, unde, analizînd producțiuni lirice, dă aprecieri, diferențiate, și, prin succinte caracterizări, motivează estetic alegerea anumitor versuri, lăsarea în întuneric a altora. Dar *Estetica basmului,* sfidînd scientismul, fiind prin aceasta o scriere rebelă, „romantică", în raport cu „clasicele" studii docte, înrudindu-se, prin aerul degajat, prin desfășurarea liberă, voluptuoasă, cu eseistica lui Anatole France, Émile Faguet, Jules Lemaître, afirmă spiritul clasicismului originar, spiritul eseurilor lui Montaigne, îndemnînd la frecventarea „vechilor", la explorarea *izvoarelor* culturii naționale, care, la noi, sînt folclorice, creația populară fiind pentru literatura română ceea ce clasicismul greco-latin a fost pentru literaturile vest-europene. Prin rezumarea a numeroase episoade de basm, Călinescu supune lumea basmelor unei simplificări și clarificări expresive analoage (pînă la un punct) aceleia pe care existența obiectivă o suferă în procesul transfigurării

artistice. El reface, concentrat, însă nu mitizîndu-l (căci nu are cum, întrucît se găseşte prin definiţie într-un orizont mitic), ci demitizîndu-l (dar păstrîndu-i aura poematică), universul basmului, aşa cum altădată refăcuse universul poeziei şi, mai înainte, istoria literaturii române. Cartea sa ne instruieşte mult mai puţin decît o promite titlul, în schimb — cu toată monotonia rezultată din luxuria descriptivă — procură minţii noastre bucurii delicate, transportîndu-ne direct pe tărîmul clasic al visurilor. E ca şi cum ni s-ar aduce lumi ale „celuilalt tărîm" într-o oglindă. Citim cartea cum am privi într-un caleidoscop. Profitul nu e deloc de disprețuit. Fiinţa noastră sporeşte prin această lectură. Fără a se număra printre realizările majore ale autorului, *Estetica basmului* întregeşte fericit cosmosul călinescian.

ÎNTRE APOLLO ȘI DIONYSOS

Încercînd acum, după traversarea întregii opere, a detașa dominantele spiritului călinescian, avem, firește, de căutat mai întîi punctul *origo*, impulsul inițial — *primum movens* — al unei dinamici intelectuale (și, în genere, sufletești) de pe urma căreia evoluția din ultimele cel puțin patru decenii a literaturii române se resimte profund. Identificarea acestuia nu comportă dificultăți. Factorul structurant al personalității lui G. Călinescu este, cu certitudine, voința de creație. Mai în general vorbind, elanul faptei. Cuvîntul „creație" rezumă întreaga „filosofie practică" a celui ce s-a autoproiectat (parțial) în arhitectul Ioanide, exprimă etosul său, idealul său existențial, și toată opera călinesciană, este, în substratul ei liric, un imn al creației.

G. Călinescu n-a teoretizat creația, n-a abordat, mai propriu spus, ideea de creație din perspectivă filosofică, asemenea lui Lucian Blaga ; a proclamat-o doar și a slujit-o prin tot ceea ce a scris, prin tot ce a întreprins, și a făcut-o într-un spirit opus celui de care e străbătută opera teoretică și întreaga literatură blagiană. Lucian Blaga și G. Călinescu, naturi deopotrivă de paradoxale, rebele, neliniștite, încarnează, în spațiul literar românesc din secolul al douăzecilea, extremele antinomice ale spiritului romantic. Sînt ca doi frați gemeni, năzdrăvani, porniți în direcții opuse : spre soare-răsare și spre soare-apune. Unul este o natură eminamente interiorizată, solicitată de abisalități, lunară și nordică, eminesciană, dacică, un spirit „adînc", celălalt un tipic extravertit, un expansiv, un sudic, un

uranic solar, spirit „înalt", temperament macedonskian, tracic. În primul predomină, cum ar zice înțelepții chinezi din timpuri mitice, principiul yin, în altul principiul yang. Autorul *Laudei somnului* se declară prieten al adîncului, tovarăș al liniștii" și își declină calitatea de „fiu al faptei" : „fiu al faptei nu sunt". În concepția sa, creația este expresia unui eșec. Mai precis : expresia unui iremediabil eșec preschimbat în victorie. Reprimată de „cenzura transcendentă", voința umană de cunoaștere se transformă în putere de creație. Neputînd cunoaște în profunzime universul, omul dispune, compensativ, de posibilitatea, refuzată oricărei alte ființe create („fiarelor din peșteri și îngerilor din cer, deopotrivă") de a făuri simulacre de universuri : „cosmoizi". Aceasta îi conferă o măreție singulară, cvasidemiurgică, dar una tragică și, oarecum, negativă, întrucît e reversul unei înfrîngeri. Neaventurîndu-se în sfere metafizice. autorul *Laudei lucrurilor* a fost condus, în toate demersurile sale, de o filosofie prin excelență activistă. „Intelectualul — scria în 1939, într-un cursiv din nr. 8 al *Jurnalului literar* — și mai ales intelectualul-scriitor poate să fie, ba chiar este în chip necesar, un om al faptei". Într-o poezie de mai tîrziu, Călinescu „decretează" (ca Șun) : „Tristețea este stearpă, iar fapta lăudată, / Voios să cînți prin văi". Recurgînd din nou la o analogie (căci e normal a întrebuința, scriind despre Călinescu, un procedeu atît de călinescian), se poate spune (vorbind, se înțelege, cu totul la figurat) că G. Călinescu e, tipologic, un „chinez", iar L. Blaga — un „indian".

Și, totuși, G. Călinescu a scris cea dintîi și, pînă azi, singura monografie monumentală Eminescu. G. Călinescu a consacrat, în genere, monografii acelora dintre scriitorii români de frunte cu care spiritul său are, în chip manifest, mai puține afinități decît cu cei cărora s-a mulțumit să le rezerve în *Istoria literaturii române* capitole mai mult sau mai puțin ample. E un paradox, ba chiar, probabil, paradoxul personalității călinesciene. Normal este ca un istoric literar care se caută și se autoportretizează (desigur, parțial) în scriitori studiați să înalțe monumente celor aparținînd familiei de spirite din care face parte el însuși. În cazul concret, era de așteptat ca G. Călinescu să scrie cărți compacte despre Ion Heliade Rădulescu, B. P. Hasdeu, Al. Macedonski, N. Iorga, sau despre I. L. Caragiale, care este, asemenea lui, un „grec". N-a urmat calea aceasta. „Eroii" monografiilor sale sînt Eminescu, Creangă.

N. Filimon, Grigore Alexandrescu. Tulburătoare situație ! Dacă această observație ar fi fost articulată de cineva în timpul vieții sale, Călinescu, mai mult ca sigur, s-ar fi grăbit să-i conteste validitatea, fie negînd înrudirea sa cu autorii mai sus numiți, fie afirmînd că alegerea scriitorilor i-a fost dictată exclusiv de considerente istorico-literare și că, dealtfel, nu s-a zugrăvit pe sine însuși în nici unul dintre „eroi", nici măcar în cei din romane, în întregime inventați, fie (ceea ce e mai probabil) spunînd, pentru infirmarea supoziției, toate acestea. Ceea ce e absolut sigur e că G. Călinescu a studiat anumiți scriitori mai amănunțit decît pe alții din motive proprii și nu din vreo obligație. Era, pe de o parte, un spirit mult prea independent pentru a-și asuma îndatoriri de istoric literar „obiectiv", începînd cu aceea de a-și concentra interesul asupra personalităților unanim considerate ca fiind cu preeminență reprezentative pentru spiritul literaturii române sau pentru unele momente ale ei, iar pe de alta își făcuse, de la început, un principiu nu numai din conștientizarea creației, dar chiar din urmarea (pînă și în literatura de ficțiune) a unui „program", din a nu scrie (cel puțin opere masive) la întîmplare sau sub presiunea unor cerințe din afară. Ce l-a determinat, dar, pe critic să elaboreze monografia Eminescu, și nu o monografie Macedonski, monografiile Creangă, Alexandrescu, Filimon, și nu monografii Caragiale, Heliade Rădulescu, Hasdeu ? Nu cumva s-a îndreptat dinadins spre scriitori cît mai deosebiți de el ? Nicolae Filimon e, desigur, precursorul său întru balzacism, dar oare nu și balzacismul e o formulă adoptată, și nu consubstanțială spiritului său ? Dacă am putea să elucidăm asemenea chestiuni, am capta însăși plasma germinativă, însuși nucleul de foc al personalității scriitorului.

Ce ne autorizează să suspectăm de, așa-zicînd, inautenticitate (din punctul de vedere al esteticii lui Gide și a lui Camil Petrescu) literatura călinesciană ? Totul. Înainte de orice, faptul însuși că e... literatură, și se vrea literatură. G. Călinescu și-a interzis, programatic, „autenticitatea". Extravertit, scriitorul a fost un disimulat, în același timp. Nevoia sa evidentă de confesiune, de autoexpresie, a fost în permanență supravegheată de o foarte vigilentă grijă de a nu destăinui totul, de a păstra necondiționat ceva ascuns. Revelîndu-se public, sub indiferent care dintre înfățișările sale, Călinescu apare, întotdeauna, însoțit de un dublu al său, antinomic. Ego e controlat de Alter-

Ego. Asemenea lui Tudor Arghezi, purtător al „osîndei de-a creşte îndoit", G. Călinescu e o natură funciarmente duală, contradicţia este congeneră spiritului său. După cum singur o afirmă, „contrastul" e însăşi definiţia personalităţii sale : „În viaţă am fost plin de contraste". Arghezi se credea „înger şi demon şi fiară şi alte asemeni". Călinescu zice : „Am fost centaur în poieni / Şi o şopîrlă-n buruieni, (...) // Ostaş purtînd sabie grea, / Curtean în mînă c-o lalea". Poetul se recunoaşte deopotrivă în Sfîntul Francisc, „zmerit sub glugă", şi în fiorosul Attila, în sofistul din Elada, „ironic", şi în Torquemada cel „fanatic, sumbru", în Socrate şi în Mitridat, în atletul „senin" al lui Policlet şi în Hamlet, extravagantul şi nocturnul. „Descins din craiul Netinav", dar „şi dintr-un prost, nemernic sclav", insul său interior e cînd „un pin cu fruntea maiestoasă", cînd „o salcie plîngînd pletoasă", cînd „un măr domnesc, cu carne bună", cînd „otrăvitoare mătrăgună", cînd „bizon cu pielea-nămolită", cînd „păun cu coada zugrăvită". Distihul ultim rezumă „contrastele", percutant : „Nebun ca neamul lui Atrid, / Poet ca regele David". Natura contradictorie a sufletului călinescian se declară, în operă, pe toate planurile, la toate nivelurile. Însuşi procesul genetic al creaţiei lui Călinescu ni se revelă acţionat de principii opuse. Susţinînd mereu (asemenea lui Camil Petrescu) că, în tot ce făcea, aplica un „program", scriitorul destăinuie, pe de altă parte (cf. *Gîlceava...*, I, 38 ; *L. n.*, 22, *Cr. o.*, 187 etc.), că, adesea, a improvizat la cerere, că publica, adesea, cu totul altceva decît ceea ce ar fi dorit. G. Călinescu, îşi amintesc unii dintre colaboratorii săi, scria spontan, fără nici un fel de pregătire şi fără să aibă nevoie de „condiţii". Rugat, telefonic, să scrie un articol pentru *Lumea*, pe o anume temă, Directorul refuză, dar, la numai cîteva ore după aceea, se înfiinţează la redacţie personal (cum nu-i stătea în obicei) cu textul solicitat.[1] Ca director al *Naţiunii*, raportîndu-i-se, seara, tîrziu, în tipografie, că articolul de fond ce trebuia să intre în proximul număr, festiv, nu putea fi, din anumite motive, publicat, Călinescu se aşează numaidecît la o măsuţă şi, fără a scoate paltonul (era iarnă), cu pălăria pe cap, produce, în mai puţin de un ceas, un articol magistral despre întrecerile nituitorilor.[2] Alţi colaboratori (mai precis, discipoli) ni-l înfăţişează laborios, scrupulos, meticulos pînă la pedanterie. Ei ţin minte că Profesorul nu tolera improvizaţia, că pretindea subordonaţilor, cînd elaborau vreo

lucrare, și citau din indiferent ce operă sau document, să transcrie în prealabil pe fișe nu numai pasajul pe care urmau să-l reproducă, ci întregul text în care acel pasaj se integra. Mai știm, de la aceiași colaboratori, ca și de la văduva scriitorului, Alice Vera Călinescu, că el însuși, savantul, se documenta pentru tot ce intenționa să scrie, ca și pentru orice altă manifestare publică, exhaustiv, că nu ținea, de pildă, o prelegere sau o conferință fără a fi recitit integral autorul despre care avea să vorbească, fie acela chiar Eminescu [3], că se pregătea pînă și pentru ședințele obișnuite, săptămînale, de la Institut, cu meticulozitate, că, organizînd „călătorii de studii" prin țară, se documenta în prealabil, temeinic, și, pornind la drum, lua cu el toate lucrările de specialitate privitoare la monumentele arhitectonice și, în genere, la formele de civilizație specifice localităților și regiunilor străbătute [4], că, pentru a scrie o biografie, nu se limita să stoarcă tot conținutul cărților, periodicelor și materialelor de arhivă consultate, ci, deplasîndu-se în locurile de baștină ale scriitorului, le cerceta ca pe niște documente : examina peisajele, aidoma unui topograf, luîndu-și însemnări și desenînd, studia, ca un sociolog și ca un etnograf, condițiile materiale de existență, îndeletnicirile, portul, obiceiurile, firea, mentalitatea localnicilor, căuta, prin toate mijloacele, să se transpună în ambianța și atmosfera în care s-a format și a creat scriitorul respectiv. Pentru a-și construi mental imaginea lui Anton Pann, cîntăreț de strană, a pus, la Rîmnicul Vîlcea, pe un membru al Institutului să se instaleze în strana în care stătea, înainte cu peste un veac, scriitorul, și să cînte. [5] La Cozia, a declamat, firește, *Umbra lui Mircea*. Aceste dezvăluiri concordă întru totul cu acelea ale cunoscătorilor manuscriselor și bibliotecii călinesciene. Toate lucrurile ce au aparținut lui G. Călinescu — rezultă din aceste dezvăluiri — oglindesc un spirit riguros, ordonat și aproape inuman de autoexigent. Cărțile parcurse de marele învățat sînt pline de sublinieri, de adnotări lapidare, dovadă a profunzimii lecturii. Printre hîrtiile sale se găsesc conspecte, rezumate, extrase, file cu partituri muzicale, copiate, diverse desene și schițe, inventare ale „cărților din pod", liste de cuvinte străine, cu echivalentele românești alături. [6] Editarea „dosarului" *Scrinului negru* [7], „dosar" la fel de voluminos ca romanul însuși, a scos la lumină o cantitate enormă de materie brută, utilizată de scriitor ca sursă de informație pentru fixarea unor

detalii ale cadrului în care se consumă anumite episoade, pentru asigurarea verosimilității unor situații, în genere pentru cromatizarea istorică și geografică a ficțiunii epice. Foarte puține, neglijabil de puține fapte consemnate în diversele acte și în celelalte documente de tot felul rămase de la femeia ce i-a servit romancierului drept model (mai corect ar fi a zice : drept stimul) pentru principala eroină au fost efectiv încorporate în operă (radical prelucrate, și ele), încît ne putem întreba dacă *Scrinul negru* n-ar fi ieșit, substanțial, aidoma și fără atîta studiu preliminar. Călinescu a găsit, în tot cazul, de cuviință să pună la contribuție (studiindu-le, în acest scop, minuțios) toate materialele intrate întîmplător în posesia sa : scrisori, pagini de jurnal intim, tăieturi din ziare, fotografii, procese verbale, decizii judecătorești etc., adică să nu-și acorde nici o dispensă de la o muncă puțin ademenitoare prin natura ei, menită să dea romanului o armătură documentară tot atît de rezistentă ca aceea din monografiile critice. Dar voința de epuizare a informației, dusă pînă la exces, uneori, după 1944, nu e singura expresie a mentalității de muncitor exigent cu sine însuși la maximum a scriitorului. Infinit mai mult decît istovirea surselor documentare, ca operație în sine, l-a preocupat pe Călinescu, normal, calitatea intrinsecă a scrisului său. Odată redactat, un text nu era trimis numaidecît la tipar sau difuzat pe alte căi, nu era considerat ca fiind definitiv. Existența, în arhiva de la casa memorială și la Academie, a unor acelorași scrieri în mai multe versiuni manuscrise atestă o continuă sforțare, o înverșunare, se poate spune, aproape eminesciană din partea scriitorului de a da pînă și celor mai periferice articulații ale gîndirii sale formularea optimă. Chiar și corespondența sa este (nu toată, desigur) rodul unei elaborări. Multe scrisori, inclusiv dintre cele cu caracter strict particular, există în două variante : cea expediată, și o alta, păstrată în ciornă. Textele destinate publicului, fie și unui public foarte restrîns, precum micile piese de teatru compuse pentru a fi jucate acasă la scriitor, și-au dobîndit forma pe care le-o cunoaștem, după ce au traversat mai multe purgatorii, ca manuși dactiloscripte. „Contrastele" inerente naturii călinesciene definesc și stilul de lucru al scriitorului, în special ritmul în care scria. Călinescu redacta, la nevoie, cu o rapiditate fantastică, întrecută doar de aceea a lui N. Iorga, era în stare să dea

un articol, pe orice temă, într-un timp record și chiar să scrie singur (potrivit spusei proprii), de la o zi la alta, un întreg ziar, „de la articolul de fond pînă la caseta publicitară" *(Gl...*, II, 675). În condiții normale, însă, și atunci cînd pregătea opere de greutate, elabora în alt tempo. Răspunzînd odată unui chestionar, scriitorul declara (gîndindu-se, probabil, la creația sa majoră) că i „se pare imposibil, cînd vine vorba de redactare, să scrii mai mult de trei, prin excepție patru jumătăți de coală pe zi" *(Cr. o.*, 563). Disparități izbitoare se pot constata și între structurile interne ale unora și altora dintre scrierile sale. Unele excelează prin densitate, altele sînt spumoase, la modul delicios, ca șampania. Creația substanțială, construcția robustă coexistă, în spațiul operei lui G. Călinescu, cu facilitatea grațioasă. În planul ideilor, al concepțiilor, același dualism. Însăși atitudinea față de idei, ca atare, este dihotomică. G. Călinescu a fost un pasionat al ideilor generale, dar n-a agreat abstracțiile. „Vedea idei", însă le vedea încarnate. Teoriile, programele, ideologiile nu-l atrăgeau. De aici și slabul interes pentru curentele literare. Inapetența pentru generalități explică, de asemenea, măcar într-o anumită măsură, cam prea marea suplețe a propriilor idei, vehicularea noțiunilor fără delimitarea strictă a sferei și conținutului fiecăreia, întrebuințarea termenilor cînd într-o accepție, cînd în alta, diferite, adesea, de cea curentă, ca și, în genere, instabilitatea teoretic-atitudinală, schimbarea opiniilor, fără procese de conștiință. S-ar părea că mișcările de idei, sistemele i se înfățișau ca un soi de jocuri. În orice caz, ele îl atrăgeau, înainte de al doilea război, în măsura în care le găsea „interesante". „Valabil ori nu — citim în articolul despre Paul Zarifopol din *Istorie* — freudismul nu e mai puțin interesant decît orice altă teorie". Deci, validitatea științifică a teoriilor nu conta. Concepțiile generale, filosofiile nu l-au atras nici mai tîrziu decît prin latura lor poetică. A îmbrățișat însă ideologia clasei muncitoare. Adeziunea sa la socialism a fost sinceră și totală, vibrantă. Socialismul avea prin ce să-l cucerească. Nu prin tezele teoretice în primul rînd, ci prin programul constructiv concret, și, mai ales, prin punerea lui imediată în aplicare. Călinescu n-a aderat la noua ordine socială doar intelectual, și nu intelectual îndeosebi ; nu s-a „convertit" la doctrina socialistă prin lecturi. A înțeles că socialism înseamnă construcție și, cum construcția

era marele lui vis, s-a angajat, firesc și spontan, în opera de reedificare a societății.

Dar cum se exprimă dualitatea spiritului călinescian în cuprinsul propriu-zis al publicisticii sale cu caracter orientativ ? Cîteva exemple vor lumina-o. G. Călinescu este un apologet al civilizației urbane, un inconvertibil citadin (asemenea lui Caragiale), dar (spre deosebire de autorul *Momentelor)* are sentimentul geologicului. Ca poet, el se imaginează plugar și doborîtor de gigantici copaci, călăreț mînînd mărețe, greoaie cirezi, herghelii tumultuoase ; ca istoric și critic literar consacră (în monografiile *Eminescu* și *Creangă*, și nu doar acolo) pagini memorabile, de remarcabilă calitate literară, naturii primare, elementarului, susține (în *Istoria literaturii române*, p. 886-887), că tendința de „retragere la munte", de regresiune spre „civilizația de mod arhaic" este „probabil punctul fundamental" al caracterului național românesc. Acest chip de a cugeta nu se consumă doar în sfere abstracte, în zone pur teoretice, el antrenează și atitudinile direct angajante ale scriitorului. Pe de o parte, Călinescu deplînge (exagerînd) absența spiritului de cetate, lipsa monumentelor, visează orașe fără copaci, pledează cu patos pentru urbanizarea integrală, pentru modernizare, situîndu-se astfel, obiectiv, de partea occidentalizanților și, implicit, pe o poziție diametral opusă aceleia a autohtoniștilor, pe de altă parte exaltă vechimea *(y compris* și patriarhalitatea), fondul tracic, prețuiește superlativ pe Creangă, ca exponent al unei culturi „bătrîne", expresie a „omului de munte", consideră eminamente reprezentativi pentru spiritualitatea românească „ruralii" (Eminescu, Creangă, Coșbuc, Sadoveanu, Hogaș, Rebreanu ș.a.), respinge teoria lovinesciană a sincronismului, dezaprobă adoptarea de către prozatorii români a formulei romanești proustiene, afirmînd cu Ibrăileanu, că „nu ne putem impune, fără riscuri, să simțim cu o mînă încă bătătorită de sapă fiorurile epidermei mișcate pe sidef" (*Ulysse*, 433). Fascinat de Occident, invocînd obsesiv civilizația și cultura occidentală pentru a învedera, prin comparație, starea de rușinoasă înapoiere existentă în anumite domenii ale vieții publice de la noi, scriitorul a fost, în același timp, un dușman intratabil al spiritului de ploconire, un denunțător inclement al servilismului mimetic, al snobismului, a combătut lipsa de demnitate națională, constant, cu intransigență. În aceeași publicație *(Jurnalul literar)* în care nu pierde nici o oca-

zie de a formula elogii exultante la adresa omului occidental, a spiritului de ordine și de muncă din țările de veche cultură, în care face apologia monumentelor și, în genere, a construcțiilor urbane din Roma, Paris, Florența, ca și a simțului civic propriu locuitorilor acestor orașe, el osîndește, inclement, fandoseala, subestimarea snoabă a valorilor românești de orice natură, de la cele artistice la cele culinare, susține că e preferabil a se citi (de către marele public) romane proaste autohtone decît cărți străine mediocre, fie și în original, că vorbirea unor limbi străine nu e, în sine, o dovadă de intelectualitate, și nici necunoașterea, de incultură, și își exprimă, net, disprețul pentru autori, fie și talentați, ca Panait Istrati, „care nu scriu de-a dreptul în limba română" și cu atît mai mult pentru „aceia care sub pretext de ideologie, ne defăimează țara" *(J. l.*, I, 15, 9 IV 39, *Poșta red.)*. Coborînd în mediul ideilor cu o rază de acțiune mai restrînsă, circumscrise în marginile purei intelectualități, ale culturii în accepție strictă, descoperim orientări, atitudini, practici nu mai puțin divergente. Călinescu a avut, bunăoară, o foarte proastă părere despre autodidacți, dar un „autodidact" a fost, în parte, într-un anume fel, el însuși. Este autodidact, citim într-un articol al său din 1936, menționat (v. p. 199), acela care „descoperă că $2 + 2 = 4$ prin propriile puteri, (...) cînd putea foarte bine să consulte un manual de aritmetică." G. Călinescu însuși și-a format, după toate indiciile, concepția literară nu din tratate, din studii teoretice, sau, în orice caz, nu din acestea în primul rînd, ci pe calea lecturii de romane, poeme, piese de teatru. Disprețuind manualele, pentru că simplifică și schematizează, consacră locul comun, aflîndu-se în permanentă stare de beligeranță cu „școala", el a refăcut, putem zice, întreaga istorie a esteticii în propria conștiință (însă fără pierdere inutilă de timp, fără bîjbîieli), adică a descoperit pe cont propriu că „doi cu doi fac patru". Nu a crezut nimic „fără a cerceta", a ținut să verifice nemijlocit fiecare adevăr, ba chiar să ajungă la el fără sprijinul „specialiștilor". „Autodidacticismul" său e, firește, unul de tip „occidental", adică de cu totul altă calitate decît cel pe care criticul îl denunță. Adeseori, afirma Călinescu în 1936, „dintr-un autodidact occidental iese (...) un savant în toată puterea cuvîntului" (și aserțiunea poate fi exemplificată, observăm noi, azi, prin cazul Bachelard), în timp ce — adăuga, cu maliție, vizînd, probabil, vreo persoană anume — „dintr-un universitar

român se desface... un autodidact" (*Gl...*, I, 387). Spunînd că și el a fost un (vorba vine !) „autodidact" în felul său, am emis, evident, o butadă. Însă nu una gratuită. Spiritul în care și-a însușit cultura ideologico-literară și istoria literaturii române a fost, în bună parte, efectiv „autodidactic". „Occidental" autodidactic, evident. Deloc n-a agreat G. Călinescu, principial, critica. Spre radicală diferență de E. Lovinescu, înclinat să dea judecăți critice încă de la vîrsta cînd copiii încep să ticluiască versuri, el a fost devorat, din tinerețe, de dorința de a scrie literatură. Într-un moment (1927-28) de dispută „nerodnică" între susținătorii ideii de creație și apărătorii spiritului critic, tînărul Călinescu s-a alăturat — văzurăm — fără rezerve celor dintîi. Înregimentat în falanga publiciștilor de la *Gîndirea*, el jura atunci pe Iorga și Pârvan și acuza junimismul și orientările neojunimiste de negativism, de „neconstructivitate". Ruptura de gîndirism, produsă curînd după aceea, nu a implicat abjurarea esenței acestui crez. Scriitorul a rămas un „constructivist" toată viața, un anticriticist. Nu fără a scrie, totuși, critică și chiar a ajunge, în cele din urmă, să fie socotit cel mai mare critic român. „Programul" său intim n-a fost însă un program propriu-zis de critic. Călinescu n-a acționat, ca Titu Maiorescu sau E. Lovinescu, sistematic și perseverent, aplicînd cu consecvență aceleași principii, clar formulate, pentru promovarea valorilor și discreditarea non-valorilor, pentru impunerea unei anumite direcții și infirmarea altora, pentru, în fine, orientarea literaturii și educarea publicului într-un anume spirit, estetic. Al său *Jurnal literar* urmărea nu trasarea sau sprijinirea unei direcții *literare*, ci apărarea culturii și formarea „scriitorului total". Mai mult decît atît, G. Călinescu nu numai că nu a avut, în calitate de critic, un program bine și explicit pus la punct, dar și-a exercitat magistratura într-un chip paradoxal, făcînd tot posibilul, ba chiar și imposibilul, uneori, pentru a se eschiva de la obligațiile inerente naturii ei. A „trișat", adesea, cum singur se denunță, substituind judecății critice creația paralelă proprie, „visînd pe marginea textelor". În articolele de îndrumare sau implicînd tendința de a direcționa, criticul s-a pronunțat cu consecvență pentru conștientizarea creației, pentru dominarea materialului afectiv, pentru dirijarea „inspirației", dar admitea că stimulul actului creator este „frenezia, furia" și găsea că „a te pironi la masă, într-un efort lucid desperat, nu-i cuminte", căci, într-o astfel de situa-

ție, „rațiunea ia locul fanteziei, spiritul creator se sperie" (*Cr. o.*, 405). În cronici, analizînd diverse producțiuni, a reprobat făcătura, artificiul și orice mod literar care i se părea a fi un produs al purei cerebralități. Nu a optat, cu alte cuvinte, pentru un anume tip de literatură, structurat de principiul elaborării îndelungate sau, dimpotrivă, de acela al spontaneității ; n-a sprijinit, ca atare, și nici nu le-a persecutat, nici orientarea ermetizantă, nici poezia deschisă, directă. A reprimat doar, cînd l-a întîlnit, ermetismul gramatical, a deplîns simplismul și facilitatea, cînd s-a izbit de ele, dar adevăratul ermetism, inerent substanței lirismului, și (pe de altă parte) limpezimea, transparența limbajului le-a prețuit deopotrivă, și principial și în expresie concretă. Examinînd cu minuție opiniile critice călinesciene, constatăm un fapt uluitor. Între gustul și conștiința estetică a criticului consonanța e departe de a fi perfectă. Călinescu nu aderă întotdeauna, intim, la judecățile pe care le formulează. În *Opera lui Mihai Eminescu*, el mărturisește că e o „grea însărcinare" pentru un critic a indica „punctele moarte" ale unei poezii „care nu poate să nu-i placă" (deși o consideră perimată) „fiindcă i-a intrat în sînge", sau, din contră, „să găsească o motivare estetică" sentimentului de consimțire pe care acea poezie i-l provoacă (*Opere*, 13, p. 483). Criticul admite, deci, că există cazuri în care educația estetică intră în conflict cu adeziunea spontană. Aparținînd unui critic a cărui estetică e clădită pe afirmația că actul esențial, în disciplina pe care o profesează, este asentimentul sau refuzul, că atribuim valoare acelor opere în care identificăm produse posibile ale creativității noastre, în care putem recunoaște „spiritul nostru diversificat", unui critic ce nu poate suferi „profesorii" (oameni care întreprind analize literare fără a trăi viața operelor, fără a fi în stare să recompună emoția concentrată în ele, să vibreze sub impactul artisticului), * o asemenea destăinuire posedă o eficace funcție revelatorie. Ea legitimează întrebarea, pe care, probabil, și-o pun mulți, dacă într-adevăr Călinescu a încercat mai mari bucurii citindu-i pe „vechi" decît pe „moderni", dacă Balzac îl atrăgea realmente mai mult decît Proust și Gide, dacă aceștia din urmă, și literatura de structură modernă în genere, îi displăceau cu adevărat. E un fapt că, în pofida neaderării principiale la formulele romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Camil Pe-

* ...dar care se vrea, totuși (în altă accepție), profesor !

trescu și Anton Holban, nimeni, în epocă, și chiar ulterior, n-a articulat asupra acestor romane observații mai penetrante, mai judicioase decît acelea ale lui G. Călinescu, n-a scris despre ele cu mai multă înțelegere și chiar cu mai mult entuziasm. În schimb, autorul *Principiilor de estetică* și al *Universului poeziei*, deși absolutizează conceptul de poezie specific liricii de cunoaștere, receptează defectuos poezia lui Blaga. Fiind vorba despre raportul între gustul înnăscut și atitudinea estetică deliberată, e oportun a observa că lecturile lui Călinescu erau, după cum însuși o specifică, în repetate rînduri, de două feluri, ambele valorificate în opera critică și didactică, inclusiv în *Istorie*. Criticul citea fie din obligație profesională, fie pentru deconectare. Lecturile făcute cu scopul recreerii erau, desigur, eterogene, și — ceea ce e semnificativ — nu numai prin natura lor. Erau eterogene și prin calitatea scrierilor. Potrivit spusei proprii, pentru Călinescu erau „ușoare cărțile grele" și, spre a se „distra", el citea opere „încărcate de meditație asupra naturii omului și sensului vieții", precum corespondența și romanele lui Flaubert, dialogurile lui Leopardi, memoriile lui Saint-Simon ; îl atrăgeau „scrierile istorice de nivel literar, vaste și pline de judecăți asupra eroilor" [8]. Validitatea acestei declarații este integral atestată de repertoriul referințelor din cuprinsul prozei sale critice. Dar acolo există și referințe de tip opus. Indiferent de finalitate, Călinescu nu ezita să citească și lucruri efectiv „ușoare" : romane facile, superficiale, istorisiri de groază, reportaje senzaționale, anecdote, știri și anunțuri, relatări de fapte diverse, tot soiul de stupizenii. Mintea lui fenomenală fructifica, desigur, superior orice lectură, și e greu, dacă nu imposibil de stabilit de ce își pierdea timpul cu cărți de duzină : numai pentru a le parodia sau persifla, după aceea, sau și fiindcă îl amuzau realmente și, implicit, îl odihneau, însă, oricum, încerci o surpriză parcurgînd notații în marginea unor texte nu numai nule din punct de vedere literar, dar și neserioase, frivole, sub semnătura unui critic de la care, pe de altă parte, aflăm că lectura nu valorează nimic dacă nu e selectivă, că „a citi prea multe cărți e (...) un semn prea adesea de neintelectualitate", că lectorul instruit „alege și degustează", aidoma cunoscătorului de vinuri, care „nu bea nici mult și nici din orice vin" *(Gl...*, II, 260). Bănuiala celui ce frecventează de multă vreme, și asiduu, scrisul călinescian este că exigentului critic nu-i repugna organic literatura ce

face deliciul publicului fără pretenții estetice : versurile de dor și of, cronicile rimate, romanele „populare", romanele-foileton și romanele de mistere din secolul trecut, și nici chiar proza bulevardieră sau superficial exotică din perioada interbelică, că romanțele desuete, cîntecele de lume vulgare, „țigănești", nuvelele cu acțiune încurcată și sîngeroasă, istorisirile naive de orice soi nu-l plictiseau. În afară de faptul că descoperea în ele germeni de literatură veritabilă, sugestii pentru obținerea de efecte artistice pe căi insolite, s-ar putea ca asemenea scrieri să-i fi procurat și emoții mai elementare, evocîndu-i, de pildă, climatul sufletesc al copilăriei. În orice caz, Călinescu evada, uneori, din sferele înalte, spre a întreprinde raiduri în teritorii dintre cele mai disprețuite, și nu fără temei, de către „olimpieni", așa cum Zeus cobora, dezbrăcat de slavă, din lumea nemuritorilor, oferindu-și aventuri pămîntești. E chiar izbitoare discordanța între aspirația la absolut, pe de o parte, și propensiunea spre efemer, pe de alta, ambele cam în egală măsură proprii naturii călinesciene. Scriitorul „citește toți filozofii" și se duce la filme ușoare și la meciuri de box, traversează, în contact cu marea poezie, extaze dantești, și studiază reviste de modă, captează vibrațiile inefabile ale poeziei eminesciene și scrie, într-un magazin, cronica balneară, se autoproiectează în Șun și colectează „de prin cărți" cancanuri ale vieții literare (și nu doar literare) de altădată, visează opere monumentale, și chiar le produce, dar nu refuză, dacă i-o cere cineva, să scrie „cu vîrful peniței". Tendința spre rotund, spre cosmotic, ce-i propulsionează creația, e contrapunctată de un impuls contrar, al cărui efect este descentrarea, împrăștierea. Forței centripete a spiritului său i se împotrivește, constant, o forță centrifugă. Autor de masive romane și compacte, dense monografii, Călinescu e totodată un prodigios publicist volubil. Operele sale finite, cărțile pot fi considerate drept biruințe ale sforțării de a obține, prin limitare, plinul, armonicul, cristalizarea, textele risipite prin periodice, văzute ca un tot, trădează o vocație a revărsării haotice, a ilimitatului. Primele exprimă latențele eline, atice, ale sufletului călinescian, celelalte — fondul său „asiatic". Această dihotomie ni se revelă doar dacă privim de foarte sus. Din interior se vede bine amestecul, coexistența divergent-convergentă a contrarelor. În romane, spre exemplu, scriitorul pornește, „total neistoric", „de la tipuri generale" (Cf. *Gl...*, I, 523-524), însă, pe parcurs, nu nu-

mai că implantează caracterele, temeinic, într-o anume epocă, dar îngroașă la extrem atributele lor individualizante, cultivă cu stăruință detaliul insolit, bizarul, particularul ilariant, singularizează personajele prin enormizarea a tot ce ține de accidental în constituția lor psihică. Studiile călinesciene năzuiesc, tot așa, la captarea eternului uman, la clasificația morală, dar moralistul e dublat, în ele, de istoric. Culoarea istorică, ambianța, faptul particular, irepetabil, reține atenția criticului în aceeași măsură ca general-omenescul. Avem de la G. Călinescu nu o galerie de portrete ale scriitorilor români, distribuite tipologic, ci (mai ales în intenție) o istorie a literaturii române. O istorie, însă, care nu prea ține cont de curentele literare. Confruntările de curente, de ideologii, își găsesc, în spațiul ei, o reflectare mult mai palidă decît evoluția genurilor literare. Cu tot istorismul său, Călinescu, preocupat de permanențe, a considerat, se vede, mai importantă categoria anistorică a genurilor decît aceea, istorică, a curentelor. În *Clasicism, romantism, baroc* citim că „din interesul pentru omul abstract, *exemplar*, clasicul cultivă portretul moral", iar romanticul cultivă, „din interes pentru omul concret", biografia *(Pr...*, 352). Călinescu se voia clasic. Totuși, a scris biografii. Nu însă de dragul biografiilor ca atare. Narînd viața unui scriitor, G. Călinescu îi construiește portretul. În exercițiul funcțiunii de critic, autorul *Istoriei literaturii române* evaluează cărțile, natural, aplicînd criteriul estetic. Dar o face fără a-și refuza plăcerea de a da liber frîu interesului pentru tot ce e în raport cu umanul. Ocupîndu-se de un scriitor, criticul nu se mulțumește să-i evalueze opera, și să o situeze estetic și istoric. Ține și să-i determine „calitatea sufletului". „Monografia artistului fără perspective omenești — e de părere Călinescu — este ca o stea de mare în borcan sau ca pasărea paradisului în colivie" *(Ulysse*, 457). Interpretarea, creația critică este, în concepția lui Călinescu, „invenție". Nu e adevărat critic, după el, decît cine descoperă în opere „structuri noi, inedite", iar „a descoperi este tot una cu a inventa" *(Pr...*, 80). Practic însă, G. Călinescu nu numai că n-a „inventat" în sensul în care o fac unii dintre cei ce trec astăzi drept „călinescieni", citind adică, cu premeditare, într-o anume carte, altceva decît ceea ce e scris, „constrîngînd", cum se zice, textul să comunice altceva decît ceea ce comunică în realitate, dar chiar a dezavuat această metodă. Analizînd *Luceafărul*, autorul *Operei lui Mihai Emi-*

nescu ironizează „schelele" de „exegeze talmudiene" ridicate în jurul acestui poem, al cărui sens — susține — e cel revelat de poetul însuși, care „a avut grijă să însemne singur pe hîrtie simbolul pe care dorea să-l dea Luceafărului" *(Opere,* 13, p. 103). Critica fiind, în esență, un act de acceptare sau de refuz, reacție a unui subiect, așadar, ea nu poate să fie — cugetă G. Călinescu — decît subiectivă. A fi, în critică „obiectiv" e un nonsens, o contradicție *in adjecto.* Înseamnă a nu avea percepție proprie, a lua act de existența operei în chip pasiv, a „cita «științific» opiniile altora" (*Ist... Comp.,* 1945, p. XI). Fiind o „calilogie", critica nu urmărește, în fond, altceva, după Călinescu, decît formarea gustului propriu al consumatorului de literatură, pregătirea cititorului pentru a deveni în măsură să aprecieze, cu competență, independent, cărțile parcurse. Ca profesor, criticul reprima obiceiul studenților de a reproduce judecăți auzite la curs. Le interzicea să ia note și, la examene, reacționa intempestiv cînd cineva repeta ceea ce spusese el în vreo prelegere. Voia opinii personale. Dar nici să fie contrazis nu admitea ! Era de ajuns să citească într-o revistă o judecată de valoare diferită de cea pe care o dăduse el, pentru ca să devină Jupiter tonans. Ceea ce, bineînțeles, nu-l împiedica, să-și schimbe, uneori, după un timp, opinia și chiar să o persifleze, atribuind-o însă altora. Iar tonul său e la fel de apodictic și autoritar de ambele dăți : și cînd „decretează" că o carte este excelentă, pronunțînd cu anticipație sentința de exterminare a celor de altă opinie, și cînd califică aceeași carte drept mizerabilă, și bubuie împotriva celor ce îi dăduseră gir. Întocmai ca Napoleon, din piesa lui într-un act ...Curios spirit ! Incomodă personalitate ! Nu „antipatică" însă. „Antipatic", scriitorul se găsea el însuși, cînd se recitea. O mărturisește, în *Ozymandias,* unde, reproducînd unul dintre obișnuitele (în publicistica sa) dialoguri între Ego și Alter-Ego, se autocalifică drept „pretențios, îngîmfat, bombastic, plin de sine însuși, disprețuitor de alții" și face această (aparent) pseudodestăinuire : „Am răsfoit nu de mult niște reviste vechi și am citit cîteva articole oarecum vioaie, însă arogante, tăioase ca un iatagan, dînd decizii fără apel. Antipatic individ ! — mi-am zis, și m-am uitat la semnătură. Ei bine, Alter-Ego, mă rușinez a-ți mărturisi, articolele erau ale mele" *(Cr. o.,* 132-3). Citind cu detașare, noi nu ajungem la această concluzie. Inconstanța, inegalitatea de umoare, imprevizibilitatea reacțiilor, in-

fatuarea, aroganța, sentențiozitatea, impulsivitatea sînt, în fondul lor intim, moduri ale candorii, mijloace de autoexprimare lirică. Neavînd, după scurgerea timpului, efect practic, ele procură încîntare, asemenea oricăror procedee artistice prin care se rostește un temperament. Opera critică a lui Călinescu ne ridică, asemenea literaturii de ficțiune, în sferele „emoției impersonale". Luăm act de injustițiile, retractările, autorevizuirile tacite, contradicțiile criticului cu aceeași „obiectivitate" cu care urmărim pe scenă sau într-un roman dezvăluirile sufletului unui personaj. Înverșunările călinesciene au pentru noi, astăzi, aceeași valoare — exclusiv literară — ca mînia lui Achile sau indignările și furiile (adesea pur stilistice) ale marilor pamfletari din timpuri defuncte.

„Plin de contraste" a fost Călinescu și ca om, în viața de fiecare zi. O spun toți acei ce l-au cunoscut, iar el însuși nu o ascunde. Nu numai în versuri, unde, natural, vorbește în simboluri, dar și în proza de jurnal (bunăoară, în delicioasa *Autofișă* din *Națiunea),* scriitorul își autodenunță în termeni cît se poate de expliciți dualitatea structurală : „Azi amabil și modest cu toată lumea, mîine posac și aspru în vorbire". Rememorările celor cu care a lucrat — ca dealtfel și propriile acte publice, și publicistice — ni-l arată exuberant și posac, expansiv și închis în sine, prietenos și susceptibil, generos și retractil, trufaș și umil, curajos și prudent, intransigent și conciliant, demn și adulator, senin și pătimaș, ultralucid și superstițios, cititor al lui Hegel și alcătuitor de horoscoape, detașat de cele vremelnice și vanitos, solemn și persiflant, înălțat deasupra intrigilor și a oricăror agitații meschine, ca Șun, și ranchiunos ca Pomponescu, iertător ca Isus și vindicativ ca profeții lui Iehova, spontan, plin de naturalețe, uneori de-a dreptul copilăros, și *poseur,* franc în atitudini și diplomat, voios, entuziast și doborît de tristeți — și seria dubletelor poate fi întinsă la nesfîrșit. Călinescu, spun (oral și în scris) foștii săi colaboratori și toți cei ce au trăit în apropierea lui, era cînd arțăgos și brutal, cînd nespus de tandru și delicat ; avea momente de furie grozavă și zile cînd era de o mansuetudine îngerească ; izbucnea, pe neașteptate, cu o violență năpraznică, și îmbuna pe cei jigniți prin gesturi de o gingășie infinită. Autodefinindu-se, în cursul unui interviu, scriitorul susținea, în 1945, că este calm, ataraxic, dar numaidecît adăuga că e „un ataraxic focos", „un ataraxic petulant", că „suferă de o indiferență vi-

brantă“ [9]. E de precizat că „vibrația“ sa era foarte intensă, adevărat taifun. Dacă, dialogînd cu cineva, se iveau, pe parcurs, divergențe de păreri, Călinescu nu se încurca în subtilități. Își impunea punctul de vedere, operativ. Argumentul său, pentru tranșarea chestiunii controversate, era țipătul sau, în cazuri benigne, posomorala subită, care voia să spună că discuția s-a încheiat. Interlocutorul trebuia să plece. Celui mai apropiat la data respectivă dintre colaboratori, aceluia ce era mîna sa dreaptă în redacția *Jurnalului literar*, Călinescu nu ezită să-i strige : „Ieși afară !“ doar pentru că a încercat să se disculpe, după ce Directorul prăvălise asupra-i o grindină de acuzații. [10] Altcuiva care, invitat să colaboreze la *Tribuna poporului*, dă un răspuns evaziv, îi aruncă aceste cuvinte : „Ești un tînăr insuportabil. N-am nevoie de dumneata.“ [11] Același Călinescu era plin de solicitudine față de cunoscuți, cînd se găseau la strîmtoare. Se pot invoca situații revelatoare, însă, din păcate, beneficiarii lor nu le-au consemnat scriptic ; o vor face, poate, cei ce sînt în viață, de acum înainte. Delicatețea sufletească a scriitorului transpare însă și în opera sa, inclusiv în materiale de gazetă cu finalitate imediată. Prozatorul distant față de personaje, naratorul care înregistrează suferința umană cu o răceală leonardescă, care atribuie eroilor plămădiți dacă nu după chipul său, cel puțin după asemănarea sa (măcar în parte), o asemenea oroare de sentimentalism încît unul dintre ei (Jim) spune propriei mame „tanti“, părîndu-i-se mai decent apelativul acesta, publicistul care afirmă că portretul e „un produs al ironiei“, că „iubirea nu e propice efectelor literare“ *(Gl...*, I, 62), se dovedește a fi, în adîncurile ființei, un om — *horribile dictu* — „bun“. Ne convingem de aceasta străbătînd, bunăoară, „poșta redacției“ din periodicele pe care le-a dirijat. Sforțarea sa de a-i ajuta pe tineri să-și descopere vocația, să-și valorifice plenar posibilitățile este mișcătoare. Dar mai e ceva. Călinescu nu-și făcea publice judecățile critice fără a ține seama de situația, în respectvul moment, a celui pe care îl atingeau. Se abținea de a lovi, chiar și cu afabilitate, în cineva pe care îl știa, bunăoară, bolnav sau strîmtorat în vreun fel oarecare. „Avem — răspunde cuiva, în *Jurnalul literar* (nr. 7, 12 II 39) — aceleași păreri critice, dar fiind la mijloc problema existenței, nu trebuie să fim răi și să părem că vrem să i-o zdruncinăm.“ În 1941, G. Călinescu redactează — drept răspuns la cele scrise de către Lovinescu despre *Isto-*

ria literaturii române — articolul *Convorbire de idei cu d. E. Lovinescu*, însă nu-l publică, „spre a nu mîhni cu o polemică oricît de amabilă un om pe pragul morții" *(Ist., Comp.*, 1945, VII). Arborînd o figură marțială, de „Atilla neclintit la rugă" (aceasta, deoarece „criticul trebuie să fie rău și să muște" *(Ulysse*, 391), Călinescu a fost, de fapt — și s-a recunoscut, în cele din urmă, a fi astfel —„bolnav de bunătate" [12]. Acest atroce antisentimentalist a fost, asemenea lui Caragiale, un mare sentimental. Revăzînd, la Botoșani, casa copilăriei, s-a prăbușit, brusc, într-o mutenie desăvîrșită, n-a vrut să cineze și a rămas pînă a doua zi claustrat în lumea de umbre interioară. [13] Căderea unei frunze îl umple de melancolie și îl răpește din contingent. Moartea cîinelui îl dezechilibrează. [14] Structural contradictoriu a fost scriitorul — așa ni-l înfățișează documentele — și în aspirațiile sale intime de autorealizare. În interviul din 1945, el își atribuie o „indiferență (...) față de succesul exterior organică, profundă". „Am început — zice — a publica tîrziu și am evitat totdeauna jurnalul interior, arătînd interes pentru obiect (...) Atît de nepăsător sînt de alții și de mine (...) încît citesc cu pasiune operele al căror autor e necunoscut și aș publica eu însumi cărți nesemnate. Din nefericire, editorii refuză asemenea pact și am observat că lumea prețuiește numele, nu scrisul." [15] Sinceră, fără îndoială, declarația aduce în memorie aserțiunea unor adoranți ai lui Mateiu I. Caragiale, potrivit căreia autorul *Crailor de Curtea Veche* n-ar fi dorit „trecătoarele măriri pămîntene". Și adnotarea lui Perpessicius : „Că nu le-ar fi voit dorite — este mai aproape de adevăr". [16] E mai presus de orice discuție că, prioritar, G. Călinescu a năzuit să creeze „opere durabile și pline de adevăr" *(Cr. o.*, 133), că dorea victorii, și nu simple succese, dar că nu ținea să-și vadă *numele* tipărit, de aceasta avem motive să ne îndoim. Prea a acceptat, toată viața, să colaboreze la indiferent ce publicație, scriind indiferent ce, prea a ținut multe cronici (negînd, totuși, că ar avea „spirit de «cronicar»"), [17] prea a căutat, și aceasta în chipul cel mai vizibil, să producă „impresie", pentru ca să putem crede că îi era indiferent dacă se bucură sau nu de audiență, ca persoană. Că se voia debarasat de vanități, că se mustra, în forul lăuntric, pentru faptul de a le avea, că jubila, cînd i se părea a se fi vindecat de ele, și era sincer convins că devenise imun față de orice tentativă de a recolta succese facile, e foarte posibil și chiar probabil. Demonul său

ascuns îl îmboldea însă, anihilînd orice opoziție, spre „genialitate". Oricît ar fi teoretizat, și cu oricîtă convingere, „dezgenializarea", oricît de mistuitoare i-ar fi fost dorința de-a aplica întocmai îndemnul adresat deopotrivă confraților și sie însuși : „Să fim niște simpli lucrători în fabrică, făcîndu-ne conștiincios datoria de producători, nici cu scepticism, dar nici cu infatuare" (*Cr. o.*, 205), era peste puterile sale a-și reprima nevoia interioară de a fi neapărat original, și în toate. Perfect conștient și de valoarea și de natura tuturor actelor sale, el nu le comitea spontan, fără a-i păsa de efecte ; și le orienta, deliberat, astfel încît să fie cît mai ieșite din comun. În vorbire, utiliza paradoxul nu pentru că n-ar fi fost în stare să-l evite, pentru că tot ce spunea se articula, de la sine, paradoxal, așa cum orice rostire a lui Ovidiu devenea vers, ci fiindcă știa că asta face senzație. Cînd construia vreo metaforă sau debita vreo butadă, își amintesc cei pe care i-a delectat cu asemenea fructe ale spiritului său, le savura, primul.[18] Solitar și benedictin, mucenic al studiului și al creației, G. Călinescu s-a vrut, totodată, și chiar a fost, efectiv, într-o etapă a existenței sale, un om al Cetății. Mobilul angajării sale civice a fost, nu încape dubiu, patriotismul, și declarația sa dintr-un articol publicat în *Națiunea*, afișată chiar în titlu, că nu aspira la vreun portofoliu (*Gl...*, II, 656-658) nu trebuie suspectată de retorism. Cărturarul democrat găsea răsplata muncii sale pe tărîmul presei militante în bucuria de-a o efectua. Titlul și onorurile ministeriale nu i-ar fi displăcut, totuși. N-a dorit, probabil, să fie ministru, dar dacă i s-ar fi propus să preia un minister, n-ar fi văzut într-o asemenea ofertă un atentat la munca sa intelectuală, n-ar fi socotit calitatea de demnitar incompatibilă cu condiția de suveran al „cetății cărților". Dacă e adevărat ce relatează un memorialist (și, de ce n-ar fi ? ce interes avea respectivul să pună în circulație o asemenea anecdotă ?), Călinescu i-ar fi declarat, într-o convorbire, că, dacă ar fi voit, ar fi putut ajunge ministru. Același menționează că scriitorul făcea caz de titlul său de academician și că, o dată, ar fi chemat un coleg la ordine, amintindu-i că era doar membru corespondent al Academiei, în timp ce el era membru plin.[19] Asemenea relatări se cer, desigur, privite circumspect, nu fiindcă ar putea să fie neîntemeiate, dar pentru că lasă în penumbră contextul, nu dezvăluie îndeajuns circumstanțele în care au fost rostite vorbele cu pricina, pe ce ton, în ce dispoziție. Mîndru,

Călinescu a fost cu certitudine, de calitatea sa de deputat și, pentru a-și exercita mandatul, ar fi intenționat (își amintește soția), spre sfîrșitul vieții, să fugă din spital, adică de pe patul de moarte.[20] Cît a fost în puteri, n-a considerat deputăția o funcție onorifică, ci — precum o atestă și articolele din *Contemporanul* — s-a interesat îndeaproape de circumscripția ce-l trimisese în parlament, s-a străduit să contribuie realmente la rezolvarea problemelor cu care alegătorii săi erau confruntați. Conștiinciozitatea și devotamentul nu exclud însă amorul propriu. Felul în care scriitorul amintea că e deputat trăda numaidecît satisfacția (vanitoasă) de a îndeplini o asemenea însărcinare. (Nu ținea însă — refuza chiar, cu îndărătnicie — să accepte avantajele, să beneficieze de înlesnirile oferite de vreo anume funcție. Găsindu-se în fruntea ziarului *Națiunea*, nu voia să se folosească de mașina ce-i stătea la dispoziție. Mergea la redacție pe jos sau se înghesuia în tramvai.[21] Se comporta, ținea, mai ales, să se comporte ca un „aristocrat", și nu ca un parvenit!). Ca director al Institutului de istorie literară și folclor era foarte pătruns de importanța funcției (faptul e de notorietate publică), și în „excursiile de studii" lua aere de „căpitan". Nu este exclus ca, uneori, să se fi crezut, în sinea lui, comandant de oști, „imperator". Avea, în orice caz (le are și în scris) propensiuni napoleoniene și a parcurs momente în care l-a mimat pe Bonaparte direct, chiar fizic. Ne-o deconspiră el însuși. În cursul unei vizite în Cehoslovacia, găsindu-se pe cîmpul de la Austerlitz, unde bătea un „vînt violent", ce-i ridica pulpanele pardesiului, spiritul său a fost fulgerat de „un sentiment nebunesc": „Mi-am pus pălăria de-a curmezișul capului și mi-am vîrît două degete ale mîinii drepte în întredeschizătura vestei. Vîntul aducea ecouri de trîmbițe și de canonade." *(Cr. o.,* 302.) Situația se vrea simbolică, servind drept termen contrastant alteia, și, probabil, este fictivă, dar, indiferent de „adevărul" ei elementar, rămîne semnificativă. Fără a nutri, desigur, visuri concrete de ascensiune socială, Călinescu va fi avut, poate, uneori, ca Macedonski, sentimentul de a fi, în lumea lui fictivă, „puternic împărat". Contracarat însă, cum era și la autorul *Nopții de decembrie*, de conștiința efemerității gloriei, ca și de sentimentul de a fi „un simplu om". Sumar vorbind, sufletul călinescian cumulează, potențate la maximum, toate derutant de contradictoriile atribute ale omului balcanic.

Un spirit în care „contrastele" acționează puternic ar fi amenințat de sciziune, dacă un factor de echilibru nu ar interveni, oportun, pentru a le neutraliza efectele, direcționîndu-le convergent. La Călinescu, acest factor este, am spus-o, voința de creație. Și creația însăși. Întocmai ca Arghezi, G. Călinescu s-a născut cu o dorință de faptă, devorantă. Departe de a fi „urît", ca Baudelaire, „le mouvement qui déplasse les lignes", el a fost impulsionat, ca Faust, de hotărîrea de „a pune la început Fapta". Ce anume urma să facă nu avea pentru el mare importanță. Totul era să nu stea inactiv. Îl solicita facerea, ca atare, acțiunea în sine. Cea constructivă. În 1928 ar fi dorit să lucreze „împreună cu acei salahori simpatici la palatul pe care îl ridică în fața casei noastre", să înalțe acel edificiu, el, „cărămidă cu cărămidă", și găsea că nu există ceva mai înălțător decît „să faci o casă, să bătătorești un drum, să îndrumezi o apă, să dărîmi și să sfredelești o stîncă, să cioplești și să închei o corabie" *(Gl...*, I, 45). Puțin consecvent în alte idei, Călinescu a fost, toată viața, un fanatic al ideii de construcție. Duhul faptei l-a răscolit, permanent. În copilărie „proiecta", vorba vine, ca Leonardo și Michelangelo, „mașini infernale de război" *(Gl...*, II, 703), „inventa" felurite aparate. Unul prin care devenea posibilă (ipotetic !) îmbrăcarea tuturor hainelor deodată, aduce aminte de cel născocit de „Prale, firea cea întoarsă" [22]. Compunea și versuri (... „gongorice") și cînta într-un cor bisericesc. A face de toate a fost ambiția lui precoce, și ea nu l-a părăsit niciodată. Cineva își amintește de o seară petrecută („prin 1928-1930") cu G. Călinescu la el acasă. Unul dintre oaspeți admiră (cu sinceritate) rochia soției amfitrionului. Acesta destăinuie că „el i-a conceput-o". La observația aceluiași că abajurul din tavan, „tăiat fantezist și pictat", e foarte frumos, Călinescu „precizează" : „Eu l-am făcut". Privirile invitaților oprindu-se asupra unei nostime păpuși, gazda îi informează că și aceea este opera lui. [23] Că G. Călinescu știa să cînte la vioară, și că o făcea, adesea, e îndeobște cunoscut. Se știe de asemenea că picta. Portretul său, semnat de Al. Ciucurencu, e, în cea mai mare parte, creația lui, a lui Călinescu, de fapt, — spun cunoscătorii ; este mai mult un autoportret. [24] În baza proiectului său a fost zidită cea de a doua clădire a locuinței sale din strada Vlădescu, și scriitorul a supravegheat și îndrumat îndeaproape execuția. Scara interioară, tavanul de lemn lăcuit, biblioteca au fost concepute de el. El

a întocmit și planul bazinului din curte, cu jeturi de apă, imagine miniaturală a celui din *Bietul Ioanide*, grandios.[25] Călinescu nu disprețuia nici artele — și, în general, îndeletnicirile — minore. Un vizitator îl găsește pregătindu-și singur, după o rețetă proprie, vopsele pentru pictarea unor icoane pe sticlă.[26] Uneori, relatează altcineva, „putea fi văzut schițînd pasul de menuet"[27]. Se pretindea specialist în chiromanție și, în excursii, citea celor ce îl însoțeau, în palmă. Își atribuia talente de bucătar și se lăuda că știe să prepare salate de icre cum nu se mai află.[28] Instinctul jocului îl determina nu numai să ofere distracții altora, îndeosebi scriind mici piese de teatru și regizînd spectacole, dar și să-și procure distracții lui însuși. În excursii se ține de șotii, improvizează farse.[29] La Sinaia se joacă atît de mult cu un ceas cu cuc încît îi strică mașinăria.[30] Dealtfel, și la reprezentațiile teatrale pe care le organiza, el era cel ce se amuza mai copios. Rîdea „pînă la congestionare".[31]

Propensiunea călinesciană spre faptă poate fi comparată cu setea de trăire blagiană. Lucian Blaga intrase, în 1919, în poezie, cu o irepresibilă „sete (...) de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi". El nu-și punea, ca Arghezi, problema orientării existenței, nu căuta vieții un sens în afara ei ; a trăi, pur și simplu, îi era de ajuns. Îi era de ajuns, cu condiția ca trăirea să fie plenară, intensă, patetică. Setea sa de viață era atît de mistuitoare, încît i se părea că propriul trup era un balast, o carceră ce-i ținea captiv „strașnicul suflet" doritor să-și „descarce nebunia din plin", la scară cosmică, să „spintece nemărginirea". Cu timpul, această frenezie dionisiacă avea să se potolească. Exuberanța se va transforma în extaz, vitalismul clocotitor va ceda locul contemplației. Dar fondul prim al sufletului blagian este patosul. Patosul structurează și spiritul lui G. Călinescu. Dar altfel. Duhul lui Blaga e plurivalent la modul poliedric, al lui Călinescu — la modul proteic. Principala lui însușire este o extraordinară mobilitate, posibilitatea de a traversa cu o repeziciune uluitoare cele mai diferite stări și chiar de a conjuga moduri incompatibile, de a exprima atitudini divergente, simultan. Prin disponibilitate, prin efervescență, prin proiectarea în exterior a neastîmpărului cerebral, prin caracterul emergent al întregii activități spirituale, G. Călinescu se înrudește cu un Camil Petrescu, un Eugen Ionescu, un Mircea Eliade, ca și cu (dintre străini) André Gide, André Malraux, Jean-Paul Sartre. Genul literar în care un astfel

de temperament se află în largul său este eseul, publicistica în genere, proza ideologică. Dacă scriu literatură de ficțiune sau tomuri erudite, personalitățile stăpînite de demonul publicistic nu cultivă creația obiectivă, nici știința neutră. Manifest sau subtextual, cărțile lor pledează, demonstrează, exemplifică, dobîndind astfel caracter eseistic. Călinescu a încercat — tocmai — să evite aceasta. S-a vrut creator obiectiv. A vrea nu e însă tot una cu a realiza efectiv. Dar nici a realiza altceva decît ceea ce ți-ai propus nu înseamnă ratare. Théophile Gautier s-a crezut romantic, și a fost precursorul parnasianismului, Baudelaire, declanșatorul *de facto* al insurecției simboliste, era convins că e parnasian, Gauguin, Van Gogh, pionieri ai expresionismului, se considerau impresioniști. Aceasta e, însă, o altă chestiune. Fapt e (un fapt paradoxal) că, într-o perioadă de expansiune a structurilor literare noi, insolite, G. Călinescu le-a repudiat, cu toate că tocmai ele erau în măsură să-i exprime „strașnicul suflet". Sfidînd moda literară și chiar spiritul literar al timpului, a optat — în creația epică — pentru o formulă inadecvată (sau mai puțin adecvată) tonusului său spiritual. Nu altfel procedase, în alt plan, E. Lovinescu. Temperament liniștit, de moldovean conservator, înclinat spre visare, intelectual de formație clasică, el a aderat, după 1918, la mișcarea de înnoire a literaturii, devenind chiar corifeul ei, teoreticianul modernismului. Călinescu, din contră, a privit modernismul, ca orientare, cu neîncredere și chiar cu ostilitate. Logic era ca rolurile să fi fost inverse. Temperamental, Lovinescu adera la patriarhalitate, era un „tradiționalist". Modernist și chiar ultramodernist, prin (unele) gusturi, prin înclinații, era Călinescu. De ce a mers împotriva curentului ? E posibil ca orientarea să-i fi fost determinată, în bună măsură, de circumstanțe conjuncturale, ca și de orgolii, de susceptibilități, de voința de singularizare, însă acestea nu puteau angaja resorturi psihice primordiale. Scriitorul și-a direcționat creația în alt sens decît i-o cerea temperamentul, din motive de ordin, probabil, structural. Dualitatea e „fenomenul originar" al naturii călinesciene. Totul, în ființa lui Călinescu, reflectă „osînda de a crește îndoit". Dinamizat de elanul faptei, sufletul scriitorului era permanent controlat de conștiința calității acesteia. Ochiul interior critic înregistra nemilos rezultatele avîntului creator. Alegînd drumul de creație pe care l-a ales, Călinescu a făcut-o, fără îndoială, cu luciditate, și nu sub simplul

impuls al vanității, al dorinței de diferențiere. Înainte de a se decide pentru romanul de tip realist clasic, refuzînd structurile moderne, pentru studierea cu prioritate a lui Eminescu și a lui Creangă, și nu a lui Macedonski, a cîntărit, cu siguranță, atent, șansele de realizare pe care i le oferea una sau alta dintre opțiuni. Erau aceste alegeri cele mai fericite cu putință? Nimeni nu e în măsură să răspundă la o asemenea întrebare. Dar a o formula e inevitabil, a căuta un răspuns, și chiar a-l propune — legitim.

În *Universul poeziei* dăm de această afirmație : „Creația, spre a vorbi ca Schelling, începe demențial. Viața noastră intelectuală, în general, rezultă din frenațiunea unor procese dezordonate" *(Pr...,* 125). Într-un articol din 1938, Călinescu scrie că „imposibilitatea de a-ți determina un obiectiv imediat, de a-ți limita acțiunea și a trece repede la faptă" se cheamă ratare *(Gl...,* I, 504). Condiția autorealizării (evident, în cazul naturilor impetuoase) este, așadar, „frenațiunea", „limitarea". Spre a te realiza plenar într-un domeniu, trebuie să renunți a te afirma în altele și orice autorealizare e obținută cu prețul a nenumărate „ratări". Există și posibilitatea realizării fragmentare, pe planuri multiple, a „ratărilor succesive". Lui Călinescu, ea nu i-a surîs. Călinescu a ținut să se realizeze și în mai multe domenii și integral, ceea ce este, evident, imposibil. Refuzînd, totuși, să capituleze, a recurs la un fel de compromis. Și-a zis că trebuie să înfăptuiască neapărat lucruri mari în mai multe sfere — ale literaturii. Celorlalte vocații le-a impus roluri secunde, subordonate, pe unele reducîndu-le la condiția jocului. Delimitarea nu ajungea, însă. Era necesară și „frenațiunea". Dacă s-ar fi abandonat „inspirației", n-ar fi putut scrie nimic, deoarece „poemele (...) zbucneau cu așa violență / Că hîrtia era inundată". Primejdiile erau două (permanenta dualitate !) : de a produce texte fără semnificație, facile (precum versurile trimise în 1919 la *Sburătorul)* și de a dezveli cute sufletești pe care scriitorul le voia ținute, cu orice preț, „sub pecetea tainei". Că așa a gîndit scriitorul, efectiv, nu se poate, natural, dovedi, dar se poate deduce. Întreaga sa literatură se resimte de pe urma neputinței de a dezvălui o bănuită rană secretă. G. Călinescu a fost, mai mult ca sigur, exuberant și focos, pentru a nu-și crea un climat propice autoanalizei, mai precis : sondării abisurilor interioare. Poza, teatralitatea (duse pînă la cabotinism), infatuarea, autoafișarea

erau, cel puțin în parte, o tehnică a evadării din subiect, a fugii de sine. Asemenea lui Pârvan, care și-a înfrînt deznădejdea generată de „sentimentul tragic al existenței" prin muncă și asceză, Călinescu s-a apărat, cu succes, de „ani și de tristețe" înjugîndu-se la treburi dintre cele mai grele și creîndu-și, prin autosugestie, o stare cvasipermanentă de entuziasm și exultanță. În creație a adoptat normele clasice pentru a-și domina prin ele tumultul lăuntric exploziv. Temperament michelangiolesc, și-a impus rigori de felul celor adoptate de către Leonardo da Vinci. Înrudit sufletește cu naturile vulcanice, s-a căutat în spiritele mai echilibrate, în Creangă, în Eminescu, și nu este exclus să fi avut sentimentul de a se și găsi. Sufletul vechilor greci era, după Nietzsche, zbuciumat, eruptiv, dar proiecția lui în afară, obiectivarea în opere de artă e senină, armonioasă. Dionysos, autocontemplîndu-se, își apare lui însuși ca Apollo. Potrivit unei caracterizări, Călinescu era „iritabil și frămîntat", însă parvenea „să-și sublimeze neliniștea în atitudini contemplative." Își imobiliza „tendințele temperamentale divergente, centrifuge" prin fixarea „în limite" [32]. Exemplificările lipsesc, dar e de ajuns a parcurge opera scriitorului pentru a admite, chiar știind puține lucruri despre om, că aserțiunea nu e lipsită de suport obiectiv. E. Lovinescu — citim într-un articol călinescian din 1944 — „avea repulsie de pozele tragice și de orice mină gravă. Oroarea de abis a unora îi trezea ironii. Va fi fost el în fond un neliniștit care evită problemele, terapeutic ? Ar fi posibil și acest lucru" (*Ulysse*, 90). Greșim oare văzînd în întrebarea cuprinsă în această mențiune o autoconfesie disimulată ? Exultanța, „optimismul aprins", arborate de Călinescu, emanau, fără îndoială, dintr-un autentic fond sufletesc, nu erau o simplă mască, dar nici nu exprimau întreaga viață interioară a scriitorului. Tăcerile în care se scufunda, uneori, melancoliile, tulburările, gingășiile sale, elanurile de generozitate, trădează un Călinescu deosebit de cel așa-zicînd, „oficial". Ca profesor și conferențiar, G. Călinescu avea sentimentul de-a fi un dirijor, de a dirija o orchestră. Și chiar vrăjea auditorul, care îl privea, hipnotizat, ca sub efectul mișcărilor unei baghete magice. A fost însă și un actor, implicit. În ultimii ani de viață : un tragedian, și anume unul care își interpreta propria tragedie. La curs, mai ales, în amfiteatrul Odobescu al Facultății de limba și literatura română din București, palid, emaciat, vizibil bolnav, dar depunînd sforțări supraumane pentru

a-și menține vivacitatea și agerimea de spirit, părea — *mutatis mutandis* — prințul Maxențiu, personajul Hortensiei Papadat-Bengescu, care „se plimba pe pistă corect sau sta pe sprint rigid, cu ochii dilatați (...), fără o greșală de eleganță, pe cînd toată atenția lui sta întoarsă înăuntru, cu grija ca nu cumva genunchiul să se încovoaie brusc din neglijența vreunui ligament, ca nu cumva umerii să scapete și toată păpușa de panoptic să se prăvale (...)". Această reprezentare îl exprimă pe Călinescu, desigur, caricatural și numai ca umbră a ceea ce fusese, însă umbrele sînt reflexul schematic al unor corpuri reale. Personalitatea lui G. Călinescu a fost, o spune singur, produsul unei „frenații". Înțelegînd (sau temîndu-se) că nu va putea să creeze abandonîndu-se, pur și simplu, elanului spontan, că, pentru a crea, e inevitabilă acceptarea unor constrîngeri, a ales, dintre convențiile ce-i stăteau la dispoziție, pe cea recomandată (și adoptată) de Paul Valéry : supunerea la regulile consacrate, la canoanele clasice. Adică pe cea mai rigidă. De ce tocmai pe aceasta ? Probabil, pentru supraasigurarea controlului deplin al spontaneității. Scriitorul și-a încătușat elanul creator instinctiv în forme clasice pentru a preîntîmpina orice pericol de pulverizare. Conștient de caracterul „demențial" al dinamicii subconștiente ce declanșează procesul de creație, și-a capturat, asemenea lui Salvador Dali, „la locura" (cu instrumente de altă fabricație, însă) și a constrîns-o, ca pe o forță a naturii, să acționeze în conformitate cu un „program". Blaga a procedat altfel. El și-a „descărcat nebunia din plin." N-a intervenit arbitrar în procesul de cristalizare a personalității sale sau, în orice caz, n-a lăsat să se observe intervenția, dacă a existat. Poezia lui a evoluat liniștit de la vitalismul exploziv din *Poemele luminii* la idilismul exultant din *Pașii profetului*, pentru ca, traversînd „tristețea metafizică" și „tăgăduirile" din *În marea trecere* și *Lauda somnului*, reculegerile din *La cumpăna apelor*, să ancoreze, în cele din urmă, la țărmurile unui soi de neoclasicism. Blaga a avut tăria de a se lansa în adîncurile propriului spirit, de a da liber curs erupției „fondului nelatin" al ființei sale, și, în genere, de a fi ceea ce era. Călinescu nu. Călinescu s-a autoconstruit ferecîndu-se. S-a supus regulilor cam în același mod ca Șun riturilor. Că fondul originar nu s-a abandonat, docil, modelărilor, că, dimpotrivă, a strîmbat și a răsucit, a deformat tiparele în care a fost turnat, aceasta e altceva. E faptul de creație însuși, imprevizi-

bil, miraculos, fapt de pe urma căruia a rezultat originalitatea și paradoxalitatea operei călinesciene : caracterul ei „baroc" și „manierist". Dar este oare această operă, într-adevăr, „barocă", „manieristă" ? Termenii aceștia se aplică și nu se aplică structurilor creației lui Călinescu. Spre a-i putea întrebuința fără ghilimele, ei ar trebui precizați. În nici un caz nu se poate vorbi, la autorul *Enigmei Otiliei*, de baroc în înțelesul pe care îl dă conceptului el însuși, în *Clasicism, romantism, baroc*, zicînd că „artistul baroc (...) renunță la «observația morală» a clasicului și la «ideile» și «problemele» romanticului", că „el se limitează la «probleme tehnice»", fiind „tipul artistului de «atelier» care face «artă pentru artă», analizînd regulile și perfecționîndu-le" (*Pr...*, 355-356). Dar nici atribuind barocului o „dimensiune tragică" și un „element catharctic", văzînd în el compensația prin strălucire a unei extreme dezamăgiri, camuflarea spectaculoasă a unei „răni psihice" [33] nu e posibil a încadra în el, convenabil, spiritul călinescian. Acest spirit nu suportă reducția la o singură formulă, fie și compozită. Cert rămîne un fapt : acela că, indiferent de compromisurile la care este constrîns, „clasicismul" lui G. Călinescu (în măsura în care există) a fost obținut prin „labor improbus". După autorul *Sensului clasicismului*, nici nu se poate altfel, în general : „Cu greu scriitorul poate deveni clasic în mod spontan. El are nevoie de o educație..." (*Pr...*, 361).

În cazul lui G. Călinescu personal, s-ar părea că n-a fost vorba doar de „educație", ci de o realcătuire. De captarea lavei incandescente în șabloanele cele mai improprii. Imaginea e, inevitabil, convențională. Nici un text călinescian nu poate fi invocat pentru avansarea presupunerii că scriitorul s-ar fi găsit în fața unei dileme dramatice atunci cînd și-a precizat drumul creației. Autoconstrîngerea implicată în adeziunea la clasicism a fost de aceeași natură ca virtualizarea puterii de creație lirică prin actualizarea vocației critice, dar nu rezultă de nicăieri că ar fi fost resimțită tot atît de acut. Îmbrățișarea clasicismului nu a implicat suprimarea tumultului romantic ; a implicat doar reprimarea, mai exact : capturarea, și convertirea lui. Pentru Călinescu, adoptarea unui stil sau a altuia, a fost o problemă de artă, de creație, mai bine-zis, și nu o problemă de viață. Vorbind și mai limpede : a fost o problemă de viață în măsura în care viața însăși a fost trăită pentru alimentarea creației : „pour aboutir au livre". G. Călinescu e un

scriitor din familia acelora ce își fac din creație, scopul suprem, un scop în sine. Unii creează pentru a impune ceva, a dovedi ceva, urmăresc, adică, un scop ce transcende creația. Sau, în orice caz, scrisul lor lasă această impresie. Camil Petrescu e obsedat de ideea de personalitate, preocupat de condiția intelectualului. Pentru Blaga, arta este sforțare (mereu eșuată) de revelare a „misterului" existențial. Ion Barbu năzuiește la lirismul absolut, la „restrînsele perfecțiuni poliedrale". Stimulul creației majore a lui Rebreanu e tragismul condiției țărănești. G. Călinescu creează pentru a crea. Pentru a-și verifica și etala puterea de creație. Creația își devine, prin el, scop sieși. Cît privește stilul, el nu e determinat, firește, de problematica operei unui scriitor, dar se găsește cu ea în raporturi de reciprocă adecvare. Stil și problematică emană dintr-o aceeași sursă. Există o predeterminare stilistică. Natura intimă a unor scriitori tinde *ab initio* spre modul clasic. a altora se îndreaptă, hotărît, către romantism, anumiți artiști merg instinctiv în direcția barocului, alții au o înclinație înăscută către expresionism. După Lucian Blaga, structurile artistice (și spirituale, în genere) ies dintr-o „matrice stilistică" inconștientă. Fapt e că stilul (în înțeles adînc) nu este în întregime un produs al lucrării conștiente. Călinescu însuși afirmă (și o repetă pînă la abuz) că ritmurile eminesciene, sonurile poetice în general, vin din subconștient. „Clasicismul" călinescian, însă, este, cu evidență, un rezultat al elaborării lucide. Dedesubtul său freamătă fondul romantic. Acesta e un fapt evident. Dificultatea e de a stabili natura acestui romantism, de a desluși în mișcările sale seismice un sens, o tendință, o embrionară „năzuință formativă", o prefigurare, în sfîrșit, a coordonatelor stilistice. În scrierile anterioare debutului publicistic efectiv (lucrări de seminar), expresia este mai curînd impersonală. Lucrările în italienește ies din discuție, fiind pure expuneri de date, un fel de rapoarte. La maturitate, Călinescu stăpînește deopotrivă toate stilurile, trece de la un tip de „scriitură" la altul cu nonșalanță. Poate să fie, dacă vrea, și tradiționalist și modernist și „serafic" și dadaist și balzacian și proustian, disponibilitatea sa este absolută. Ne găsim oare în fața unei personalități astilistice ? În fața cuiva care, neavînd o „matrice stilistică" proprie, se poate instala în oricare alta ? Mai degrabă, în subconștientul scriitorului acționau mai multe „matrici stilistice", amestecate. De aici, lipsa unui ax central infle-

xibil, a unui punct imobil, a unui pivot în jurul căruia să graviteze întreaga operă. Și căutarea lui obstinată. Perfect conștient de necesitatea centrării, a fixării operei pe coordonate stabile, Călinescu și-a făcut un ideal, și chiar un idol, din „marele clasicism". Dar nu l-a slujit cu fidelitate. Dacă s-ar fi înverșunat să devină un clasic integral, un clasic *stricto sensu*, putea să eșueze în academism. Dar dacă ocolea clasicismul ? Dacă adera la vreo modalitate de tip romantic, mai în concordanță cu substratul său psihic ? Cine poate să-și imagineze ce ar fi rezultat ? ! În nici un caz, nu un spor de coeziune. Doar clasicismul putea să disciplineze un temperament atît de vijelios. Aceasta, pe de o parte. Pe de alta, modul clasic i-a fost necesar lui Călinescu în însăși virtutea faptului de a exista ca atare, de a fi un mod *literar*. G. Călinescu s-a născut cu o voință de creație pe cît de ardentă pe atît de neorientată, neprecizată. Voia să creeze în toate genurile literare, era în stare să scrie mai mult decît onorabil în orice stil. Scriitorii creează, de regulă (și am dat cîteva exemple) sub presiunea unor frămîntări, unor obsesii, unor năzuințe, ce depășesc literarul. „Tendința" premerge voinței de creație. La Călinescu e invers. Călinescu nu a recurs la „literatură" (neavînd de ales) din nevoia irepresibilă de a comunica neapărat *ceva* (un *ceva* bine determinat), ci *a vrut*, cu tot dinadinsul, să scrie *literatură*. Literatura se dovedește a fi scop, nu mijloc. Voința de creație este preexistentă „tendinței". Preexistentă, în sensul că scriitorul dispune de material sufletesc atît de bogat și eteroclit încît poate extrage stări de conștiință adecvate oricărei modalități artistice. Călinescu nu scrie sub presiunea necesității de a da expresie neapărat unui *anumit* conținut psihic, ci sub aceea a nevoii de a... scrie. Conținuturi îi stau la dispoziție, oricîte. Ele apar la chemarea formei. Nu un anume conținut cere imperios „veșmintele vorbirii", ci „vorbirea", *literatura* antrenează conținutul. Arsenalul artistic călinescian e dotat (virtual) cu toate instrumentele necesare pentru captarea indiferent căror moduri sufletești. Posibilitățile fiind atît de largi, nu rămîne decît a opta pentru unele din ele. Scriitorul a optat pentru stilul clasic. A adoptat această decizie, probabil, fiindcă a intuit, cum ziceam, că marginile rigide ale clasicismului stăvilesc tendința de dispersare, dar, mai mult ca sigur, și pentru a-și crea dificultăți maxime, pe care să le înfrîngă, pentru a avea ce învinge, ce modifica — și anume ceva greu de învins și de

transformat. Asemenea lui Camil Petrescu, G. Călinescu scria cu însufleţire, „inspirat", atunci cînd scria în opoziţie cu ceva. Avea, pentru a putea să creeze, nevoie de „modele", care îi erau totodată obstacole. Pe de o parte, îi direcţionau eforturile, împiedicîndu-le să se împrăştie, pe de alta, îl întărîtau, îi stîrneau dorinţa de a le desfigura, a le caricaturiza. Dar parodierea operelor clasice e o practică prin excelenţă modernă ! Călinescu a creat în spirit modern cu aparenţa de a contesta modernismul.

Acesta a fost G. Călinescu. Structură complexă, derutantă, adevărat ghem de contradicţii. Personalitate eminamente paradoxală, cea mai paradoxală, poate, din întreaga istorie a literaturii române. Scriitor „total" şi proteic. Spirit stăpînit de aspiraţia la rotund şi devorat de tentaţia ilimitatului. Natură frenetică, dionisiacă, încastrată în tărîmurile apolinicului. Dacă, detaşîndu-se de sine însuşi, s-ar fi autocaracterizat la modul în care caracterizează, în *Istoria literaturii române,* alţi scriitori, Călinescu ar fi spus, probabil, că este un „barbar" (mai precis, un trac) romanizat, crescut în climatul Heladei. În acest sens trebuie, fără îndoială, interpretată afirmaţia sa că e „grec". Este „grec" prin adopţiune. „...să nu uităm — scrie, în ultimul capitol din *Istorie,* şi această propoziţiune încheie cartea — că, pe columna lui Traian, noi, dacii, suntem în lanţuri". Lui însuşi, „lanţurile" romano-grece, apolinice, nu i-au oprit zvîcnetul sîngelui tracic, nu i-au strangulat elanul dionisiac. Disciplina clasică l-a clarificat şi... modernizat. Romantic tumultuos, om al secolului al nouăsprezecelea prin aceasta, spirit din familia lui Hugo şi a lui Balzac, autorul *Enigmei Otiliei* este, tocmai prin „literatură", prin „clasicism", şi un om al secolului nostru, în aceeaşi măsură ; un *frondeur* chiar, un avangardist. Într-un cuvînt, G. Călinescu e o personalitate singulară, şi nu doar în spaţiul românesc. Cînd crezi că ai descoperit un scriitor, un artist care îi seamănă, constaţi că deosebirile sînt la fel de mari ca trăsăturile comune. Călinescu seamănă tot atît de mult şi de puţin cu Salvador Dali ca şi cu Thomas Mann.

Care e valoarea operei călinesciene ? A formula judecăţi de valoare cu certitudinea (întemeiată sau nu) că vor fi confirmate de viitorime e încă prematur. Ne găsim încă în cercul de vrajă al unei personalităţi cu o putere fascinatorie unică în secol. Sigur pare un fapt. Ceea ce ne farmecă în primul rînd,

în opera lui G. Călinescu, e „călinescianismul". „Călinescianismul" poate deveni însă (pentru unii a și devenit) agasant, precum, la începutul veacului, eminescianismul. Încercînd să conștientizăm reacțiile pe care ni le provoacă opera scriitorului, să ierarhizăm sentimentele de valoare, ajungem — dacă avem curajul de a ne mărturisi nouă înșine, franc, ce credem — la încheierea că, în ultimă analiză, admirăm fie creația lui Călinescu în ansamblu mai curînd decît cutare operă, fie mai mult fragmentul (în unele cazuri) decît cartea ca întreg. Aserțiunea nu poate fi, evident, absolutizată. *Viața lui Mihai Eminescu, Enigma Otiliei, Ion Creangă, Șun* sînt, indiscutabil, opere împlinite, rotunde — *cărți*. Pot fi citite făcînd abstracție de autor. Există în sine, ca (păstrînd, firește, toate proporțiile) *Don Quijotte, Hamlet, Faust* (partea I), *Roșu și Negru, Anna Karenina*. În genere, însă, nu cutare operă a lui G. Călinescu ne urmărește, ci un personaj, o scenă, o metaforă, o butadă, un paradox. Chiar din *Enigma Otiliei* ținem minte anumite personaje (Stănică Rațiu, Titi Tulea, Aurica) mai mult decît „romanul" ca atare. Din opera critică citim în permanență, însă cînd e să indicăm sursa citatului ne izbim de dificultăți. *Istoria literaturii române, Opera lui Mihai Eminescu,* într-o anumită măsură și celelalte cărți, toate, le citim mai mult pentru Călinescu decît pentru ele însele, luată fiecare în parte. Din Rebreanu se poate citi numai *Ion* sau *Răscoala* sau *Pădurea spînzuraților,* fiecare dintre aceste romane fiind o lume în sine. *Istoria literaturii române contemporane* de E. Lovinescu poate fi utilizată făcînd abstracție de *Critice*. Din Călinescu, după ce ai citit ceva, simți nevoia de a citi tot. Ceea ce fascinează în opera călinesciană e spectacolul personalității. Sîntem fermecați de creație (nu exclusiv, dar mai ales) în măsura în care descoperim în ea creatorul. Scrisul călinescian pretinde un cititor... „panteist". De aici, dificultatea de a convinge pe străini că G. Călinescu e un scriitor mare. S-au tradus romanele. Dar sensurile, dimensiunile lor interioare, stilul și construcția lor nu par extraordinare celui ce nu cunoaște eseistica scriitorului, *Istoria literaturii române,* celui ce n-a avut revelația singularității spiritului călinescian. Romanele devin interesante după lectura operei critice a autorului lor, opera critică își lasă decriptate sensurile, pînă la capăt, doar dacă e citită prin romane. Sub acest aspect, literatura călinesciană nu reprezintă o zonă izolată a literaturii naționale. Pentru a înțelege pe deplin poezia

lui Blaga trebuie parcursă întreaga sa operă (teatrul, filosofia), proza și dramaturgia lui Camil Petrescu sînt în strînsă relație cu publicistica sa, romanele lui Mircea Eliade spun deajuns de puțin celor ce nu cunosc studiile sale de istoria religiilor. Există scriitori care pot fi „înțeleși" perfect în temeiul lecturii fie și a unei singure cărți de a lor și scriitori pentru înțelegerea cărora e necesară traversarea întregii opere. E suficient a citi *Madame Bovary* spre a avea o idee adecvată despre Flaubert, dar pentru a ști cu adevărat „cine e" Victor Hugo sau, cu atît mai mult, „cine e" Goethe, trebuie citit tot ce au scris. De Călinescu ești cucerit parcurgîndu-i chiar și un singur articol, și prin editarea unor selecțiuni din publicistica lui va putea fi, probabil, „convins" cititorul străin. Cine i-ar cunoaște doar publicistica ar putea crede însă că scriitorul nostru e doar un inteligent, un spiritual și foarte instruit publicist, un fel de Rivarol. G. Călinescu trebuie citit în întregime. G. Călinescu nu e doar una dintre cele mai scînteietoare inteligențe ce s-au ivit vreodată în poporul român, un scenograf genial al ideilor. E cel mai pătrunzător (nu și cel mai drept) critic și cel mai înzestrat, mai competent istoric al literaturii române, unul dintre marii noștri învățați. Este totodată un creator epic și dramatic de întîia mărime, chiar dacă nu integral realizat. E și poet. Puține personalități cumulează toate însușirile spirituale prin care „l'uomo s'eterna". Unii dintre creatorii de valori intelectuale posedă gîndire ascuțită, scăpărătoare, dar cultura lor este lacunară ; la alții, puterea de construcție teoretică e contrabalansată de incapacitatea de a formula percutant, memorabil ; mulți dintre marii eruditi nu sînt în stare să construiască, și unii scriu de-a dreptul rău. G. Călinescu e savant și scriitor, pasionat răscolitor de arhive și cea mai ageră minte speculativă din cîmpul criticii românești ; autor de masive construcții și eseist seducător. Emul pe tărîmul erudiției (literare) al lui Iorga, el suportă, în literatura de imaginație, comparația cu Liviu Rebreanu ; în eseu întrece pe Zarifopol, pe Ralea ; în publicistica de mare ținută literară, în polemică, în pamflet, Camil Petrescu, Eugen Ionescu, Mircea Eliade n-au dat pagini mai admirabile decît ale sale.

Scriitorii eminenți sînt numiți, adesea, și „exemplari". În accepția lui denotativă, etimologică, calificativul ar deveni impropriu, aplicat lui Călinescu. Exemplul se imită, iar Călinescu a scris o operă care, tocmai, nu poate fi imitată. O operă care

fascinează și incită, care provoacă intelectul, îl instigă să construiască altfel. Nu e, în consecință, literal vorbind, un model, un exemplu, ci un stimul. A dogmatiza aserțiunile călinesciene sau a mima stilul scriitorului echivalează cu a fetișiza litera, eludînd spiritul. A face altfel, dar tot așa de bine — iată idealul. Călinescu însuși îndemna tinerii să se „revolte". Dar, să se revolte, natural, construind. „Luarea în rîs superficială nu e o atitudine de intelectual" (*Pr...*, 4). Nu adorație și extaz, dar nici persiflare, ci discuție — aceasta e atitudinea adecvată spiritului creației călinesciene. Discuția asigură, în genere, longevitatea operelor. Opera lui G. Călinescu nici nu poate fi însușită altfel decît reactualizînd în conștiință pulsația ideilor de care e animată. Deci analizînd, meditînd, discutînd. Canonizată poate fi doar dacă nu e citită. De peste cincizeci de ani, scrisul călinescian acționează ca forță propulsivă. Gîndirea criticului, îndeosebi, îndeplinește și va îndeplini, fără îndoială, multă vreme rolul unui ferment. Nu numai că, în măsura în care o citim cu adevărat, *gîndim* opera critică (și opera în general) a lui Călinescu, analitic, și, implicit, o *discutăm*, dar prin ea (chiar dacă nu neapărat ca ea) gîndim și discutăm întreaga literatură română. Ne confruntăm cu G. Călinescu în permanență. Împrumutînd imaginea baudelairiană, se poate spune că G. Călinescu e unul dintre „farurile" conștiinței noastre literare.

NOTE

CĂUTAREA DE SINE

1 *Alcuni misionari catolici italiani nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII,* Libreria di scienze e Lettere (Documenti raccolti negli archivi italiani), Roma, 1925 — *Altre notizie sui missionari catolici nei Paesi Romeni,* Libreria di Scienze e Lettere (Documenti raccolti negli archivi italiani), Roma, 1930.

2 *Un om sfîrşit,* în românește de Gh. Călinescu. Cu o prefață a autorului pentru ediția românească și o introducere de Al. Marcu, București, Editura Cultura națională, 1923.

3 O și mărturisește dealtfel, într-un articol *(Problema tinerilor, România literară,* an. I, nr. 29, 3 sept. 1932).

4 Aristarc, Ion Pillat: *Pe Argeș în sus,* în *Gîndirea,* an. III, nr. 1-2, 5 și 20 mai 1923; Adrian Maniu: *Meșterul,* în *Gîndirea,* an. III, nr. 3-4, 5 și 20 iunie 1923.

5 Iată, dintre numeroasele declarații în acest sens, pe cea mai explicită: „N-am scris cronică literară, altădată, decît prin accident. M-au rugat unul ori altul s-o fac, s-a adăugat la aceasta plăcerea de a citi și de a ști pe ce lume literară mă aflu. Critica literară nu-mi place, congenital, și e curios cum e dat unui ins să persevereze prin forța lucrurilor într-o ocupație pentru care n-are tragere de inimă." *(Cronica literară, Preambul,* în *Națiunea,* II, nr. 472, 20 octombrie 1947.)

6 „Dealtfel, nici nu mă socotesc critic, ci numai istoric literar. Singura disciplină în care nevoia de creație, de documentare și rectificare a judecăților pot coexista. Cine s-a întîmplat să citească articolele mele mai întinse a putut observa, cred, că nevoia de-a crea o viață nouă alături de carte era mai mare decît aceea de a da verdicte. Fără să renunț la cercetări abstracte, sînt convins că nu pot înțelege decît după ce am evocat." (I. Valerian, *Cu scriitorii...,* p. 75-76). „G. Călinescu (...)

n-a scris cronică literară decît întîmplător și în scopuri experimentale, dedicîndu-se cu predilecție literaturii sau istoriografiei." (*Istoria literaturii române*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 829.)

7 „De fapt, pe mine nu mă interesa decît părerea a doi oameni din România : G. Ibrăileanu și Eugen Lovinescu. De verdictul lor depindea întreaga carieră a mea și încrederea în mine. Credeam atît de mult în absolutul judecății critice încît o vorbă spusă de Ibrăileanu ori de Lovinescu însemna pentru mine o sentință." (Apud Izabela Sadoveanu, *Stele și luceferi*, p. 254.)

8 Cf. Ion Bălu, *op. cit.*, p. 39-40.

LIRISMUL „CONGENITAL"

1 Ion Bălu, *G. Călinescu*, București, Editura Cartea românească, 1970, p. 32.

2 Nicolae Manolescu, *G. Călinescu, „Lauda lucrurilor"*, în *Contemporanul*, nr. 39 (885), 27 septembrie 1963.

3 „Livrescul nu usucă, ci fecundează, fiindcă arta îmbogățește senzația, amplifică receptivitatea la frumosul din natură." (Paul Georgescu, *„Lauda lucrurilor"*, în *Păreri literare*, E.P.L., 1964, p. 75.) „E un livresc de substanță al literaturii călinesciene (...) care-i conferă un timbru absolut original." (N. Manolescu, *loc. cit.*)

4 „În fond, niciodată n-am văzut în carte litera tipărită, am citit cum aș fi privit pe o fereastră, cu ochii înfipți în viață." (*Către cititori*, în *Națiunea*, an. I, nr. 232, 25 dec. 1946.)

5 De Călinescu e, fără îndoială, și *Dada*, parodie a „poemului" *De nos oiseaux* al lui Tristan Tzara, publicată în *Lumea*, an. II, nr. 34, 2 iunie 1946, sub semnătura Capricorn al II-lea, și rămasă acolo, uitată : „Dadaistul capsoman. / Bînd venin din neagra cupă, / Și-a scos inima din supă, / Dislocînd-o c-un ciocan" ș.a.m.d.

6 Îl semnalează Stancu Ilin, în *Poetul*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 14, nr. 3-4, 1965, p. 587.

7 Data elaborării nu se cunoaște. Apărută în *Opere*, 2, București, E.P.L., 1965.

8 „...Tinerii, ca să fie admiși, luau, prin mimetism inocent, culoarea revistei. Eu am trimis la *Sburătorul* o poezie sau două, ce-i drept foarte stîngace, pentru care am primit un răspuns indulgent. La modă, în acel cerc erau poeziile criptice. Am fabricat două în acel stil și mi-au fost îndată publicate." (Ștefan Bănulescu, Ilie Purcaru, *Colocvii*, București, Editura tineretului, 1964, p. 126.)

9 „...Toată lumea exige azi la noi «exagerarea conștientă», dar cînd ceva este în mod flagrant scos în relief se afirmă peiorativ că s-a caricat. Însă șarja este procedeul tehnic clasic al marelui creator (...) Realitatea este diformă, disproporțională, și geniul are această putere de a privi în față particularul gravid de universalitate..." *(Lev Tolstoi,* în *Scriitori străini,* București, E.P.L., 1967, pp. 572-573.)

10 Acesta e finalul poeziei în versiunea imprimată, în lectura autorului, pe discul Electrecord. Finalul textului tipărit în *Opere,* 2, privează compunerea de sens : „Astăzi dascălul teribil reieșindu-mi înainte / Mi se pare fără minte /, Azi declam și eu pe antici, dar mînînd cum pot mai bine / Mari tractoare și combine".

11 Eugen Simion, *Orientări în literatura contemporană,* București, E.P.L., 1965, p. 62.

12 G(eo) Ș(erban), *Cuvînt către cititori,* în *Gîlceava...,* I, p. 5.

13 *Școala romantică,* în *Proză,* București, E.S.P.L.A., 1956, p. 490-491.

14. Ion Bălu, *op. cit.,* p. 41.

15 *Adîncimea filozofică,* în *Studii de filozofie și estetică,* București, Editura Casa școalelor, 1939, passim.

VOCAȚIA EPICĂ

1 Paul Georgescu, *Polivalența necesară,* București, E.P.L., 1967, p. 93, 67, 97.

2 S. Damian, *G. Călinescu, romancier,* București, Editura Minerva, 1974, p. 12. *Idem,* p. 239

3 Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele,* București, E.P.L., 1966, p. 55.

4 Ce fel de „recreație" a fost redactarea *Cărții nunții* ne-o dezvăluie Camil Baltazar : „...l-am văzut pe G. Călinescu, cu mînecile suflecate, lucrînd voinicește și temeinic cîte 12-14 ore pe zi." *(Loc. cit.)*

5 Ion Bălu, *op. cit.,* și mai ales S. Damian, *op. cit.,* passim.

6 Cf. *Pagini de jurnal,* în *Gazeta literară,* an. XIII, nr. 52, 29 decembrie 1966 (Notă introductivă de S. Damian).

7 Biobibliografia lui Ion Bălu nu le înregistrează pe toate. Mai precis, nu grupează în cadrul rubricii *Amintiri. Mărturii autobiografice* toate acele texte în care G. Călinescu se confesează sau intercalează amintiri.

8 *Un om sfîrșit,* ed. cit., p. 242.

9 O primă breșă : M. I. Dragomirescu, *G. Călinescu. Originea și*

anii de formare ca elev, în *Revista de istorie și teorie literară*, tomul 18, 1969, nr. 4. Date biografice, sistematic expuse, se găsesc, de asemenea, în cele două lucrări, citate, ale lui Ion Bălu.

10 Paul Georgescu, *op. cit.*, p. 71.

11 *Urmuz*, an. I, nr. I, ianuarie 1928. Reprodus de Saşa Pană, în *Antologia literaturii române de avangardă*, Bucureşti, E. P. L., 1969, p. 557.

12 Paul Georgescu, *op. cit.*, p. 83.

„SIMȚUL CRITIC"

1 Eugen Simion, *G. Călinescu*, în *Scriitori români*, II, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1977, p. 203.

2 Ion Bălu, *op. cit.*, p. 222.

3 Geo Şerban, *loc. cit.*, p. 18.

4 Ştefan Bănulescu, Ilie Purcaru, *op. cit.*, p. 134.

5 Cf. Ovidiu Papadima, *Din anii studenției*, în *Revista de istorie literară*, tom. 14, nr. 3-4, 1965. Nicolae Scurtu, *Încă o lucrare de seminar a studentului G. Călinescu*, în *Manuscriptum*, an. VII, 3 (24), 1976.

6 Ovidiu Papadima, *loc. cit.*, p. 516.

7 A văzut lumina tiparului, postum, sub titlul *Simplă convorbire de idei cu d. E. Lovinescu*, în *Manuscriptum*, an. VI, 4 (21), 1975, comentat și adnotat de Geo Şerban.

8 *Istoria literaturii române*. Compendiu, Bucureşti, Editura Naţionala-Mecu, f.a., p. VII.

9 *Capricorn*, an. I, nr. 2, dec. 1930, p. 17 ; *Vremea*, an. IV, nr. 167, 15 febr. 1931.

10 De ex. în *Jurnalul literar*, an. I, nr. 20, 14 mai 1939, într-o notă la articolul din același număr despre Bacovia al lui E. Coşeriu, zice : „...socotim că G. Bacovia este doar un interesant poet minor".

11 Aceasta este explicația pe care o dă Ion Bălu, în cap. II din cea de a doua secțiune *(Vara creației)* a monografiei sale.

12 E vorba de recenzia lui G. Călinescu la *Armăsarul Doamnei Lou* de D. H. Lawrence. *(Ad. lit. și art.*, an. XII, nr. 641, 19 martie 1933.)

13 Mihail Şerban, *Amintiri*, Bucureşti, E.P.L., 1969, p. 115-118.

14 „În legătură cu un critic căruia ține să-i recunoască munca, d. Lovinescu lămurește numaidecît : «și nu o muncă de bivol de jug», deși era de prisos, fiindcă munca intelectuală nu deșteaptă în nici un chip imaginea bivolului. Intenția malițioasă a criticului era să o deș-

tepte, totuși. Spiritul este însă grosolan." (*Viața rom.*, an. XXIX, nr. 10, oct. 1937, p. 29.)

15 *Rînduri pentru „Viața literară"*, în *Viața literară*, an. VII, nr. 136, mai 1932.

16 Cf. I. Oprișan, *Lucian Blaga și G. Călinescu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 22, nr. I, 1973, p. 111-114.

17 Geo Șerban, *loc. cit.*, p. 7.

DEMONUL PUBLICISTIC

1 *Dialog literar*, în *Revista noastră*, publicație a elevilor liceului „Unirea", Focșani, an. IV, nr. 25-26-27, aprilie-iunie 1975, p. 403.

2 G(eo) Ș(erban), în *Cuvînt către cititori, Gîlceava...*, I, p. 6.

3 De ex. Stancu Ilin, în *Din ineditele „orale" ale lui G. Călinescu*, în *Luceafărul*, an. IX, nr. 29 (220), 16 iulie 1966.

4 Pentru detalii, v. și Emil Manu, *Antisociologismul lui G. Călinescu*, în *Sinteze și antisinteze literare*, Cluj, Editura Dacia, 1975, p. 47-59.

5 Reproduse în *Literatura nouă* și respectiv (ultimele două) *Cronicile optimistului*.

6 *Adunarea festivă a tineretului din capitală. A 40-a aniversare a creării U.T.C. Cuvîntul tovarășului Nicolae Ceaușescu*, în *Scînteia*, an. XXI, nr. 5519, 5.V.1962.

7 George Ivașcu, *Călinescu*, în *Confruntări literare*, București, E.P.L., 1966, p. 421.

8, 9 Marius Mircu, *Trimis special. Din amintirile unui ziarist*, București, Editura Cartea românească, 1974, p. 209, 211. Cf. și M. I. Dragomirescu, *G. Călinescu, la „Națiunea"*, în *Manuscriptum*, VIII, nr. 4 (29), 1977, p. 157-159.

10 V. nota 5 la cap. *Lirismul „congenital"*.

11 Ion Bălu, *op. cit.*, p. 245, 256.

OBSESIA MONUMENTALULUI

1, 2 Mihai Ralea, *Scrieri*, II, București, Editura Minerva, 1977, p. 469.

3 Mihail Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial*, București, Editura Minerva, 1972, p. 446.

4 *Adevărul literar și artistic*, an. XII, nr. 619, 16 oct. 1932.

5, 6, 13 Camil Baltazar, *De vorbă cu d. G. Călinescu*, în *România literară*, an. I, nr. 8, 9 aprilie 1932.

7 Al. Piru vorbește de „ritmul povestirii, cadențat în 16 cînturi, cum mai putem numi capitolele biografiei de compoziție neîndoios muzicală, simfonică" (*Varia. Precizări și controverse*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 129.

8, 9 George Munteanu, *Hyperion. I. Viața lui Eminescu*, București, Editura Minerva, 1973, p. 24-25 ; 22.

10 Ieronim Șerbu, *Vitrina cu amintiri*, București, Editura Cartea românească, 1973, p. 43.

11 Pt. verificare, v. George Munteanu, *op. cit.*, în întregime.

12 *Biografi și biografii*, în *Scrieri*, 6, București, Editura Minerva, 1972, p. 189.

14 Tudor Vianu, în *Istoria literaturii române moderne* [de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu], București, Casa școalelor, 1944, pa 265.

15 Ion Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, București, E.P.L., 1968, p. 19, 20. După I. Negoițescu, postumele revelă un Eminescu „plutonic", adică abisal și tanatic, opus celui „neptunic", scos de G. Călinescu din întreaga operă, deci și din postume, ba chiar din acestea îndeosebi.

16 *Arta cuvîntului la Eminescu*, în *Studii eminesciene*, București, Editura Minerva, 1975, p. 248.

17 I. Negoițescu, *op. cit.*

18 „Evident, — scrie, de pildă, criticul, în prefața la a doua versiune a *Operei lui Mihai Eminescu*, referindu-se la versiunea inițială și la *Istorie* — nici monografia, nici istoria nu erau perfecte." (*Opere*, 12, E.P.L., 1969, p. 3.) Încă și mai explicit era Călinescu, în prefața la *Istoria literaturii române, Compendiu :* „E de la sine înțeles că opera nu putea fi perfectă, fie pentru că era o întîie încercare și mai avea nevoie de ani de studii și consolidare ; fie că un om este ceea ce este, incapabil de a-și depăși marginile" (*op. cit.*, București, Editura „Națională" Mecu, 1945, p. VI.)

19 *Corespondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti* (1935—1951), ediție îngrijită, cu prefață, note și indice de Al. Rosetti, cu o postfață de Vasile Nicolescu, București, Editura Eminescu, 1977, p. 160.

20 Idei analoage (în fond, locuri comune ale istoriologiei romantice) formulează și N. Iorga, în *Generalități cu privire la studiile istorice*, Vasile Pârvan, în *Idei și forme istorice*, fapt subliniat cu înverșunare polemică de Ileana Vrancea, în cartea sa Între *Aristarc și Bietul Ioa-*

nide (Cartea românească 1978). Călinescu formulează și punctează, însă, original tezele repuse în circulație, le articulează într-o viziune personală, inedită. Principalele afirmații din cartea Ilenei Vrancea le-am discutat, succint, în *Steaua*, XXIX, nr. 11, nov. 1978.

21 L. Blaga zicea și el, independent de gînditorul italian „actualist" : „Arhiva din care istoricul scoate *mai* mult pentru trecut este prezentul" (*Pietre pentru templul meu*, București, Editura Cartea românească, 1920, p. 60).

22 Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1932-1947, București, Editura Minerva, 1972, p. 680.

23 Totuși, G. Călinescu va releva el însuși, diferența dintre *„diurn"* și „cotidian" : *„diurn*, prin raportare la *nocturn*, sugerează antiteza : lumină-întuneric" (*Cronicile...*, p. 358).

24 Un exemplu, la întîmplare : *Umbra lui Mircea. La Cozia* „pune semnul unei brazde luminoase în literatura noastră de inspirație patriotică, cu prelungiri pînă la Eminescu" (*op. cit.*, p. 407).

25 G. Istrate, *George Călinescu — profesorul*, în *Cronica*, an. V, nr. 10 (213), 7 mart. 1970.

26 Într-adevăr, în *Ad. lit. și art.*, an. XII, seria II, nr. 647, 30 apr. 1933, G .Călinescu afirmă că *Lupii* e „o adevărată epopee eroi-comică, sclipitoare de umor și ironie."

27 *Despre boi*, în *Gîlceava...*, II, p. 19-22. Articolul preludează reflecțiile din *Universul poeziei*.

28 *Ce este poezia ?* în *Revista Fundațiilor regale. Caiet de poezie*, 2, febr. 1947, p. 4.

29 De către Șerban Cioculescu, de pildă, în articolul citat.

30 Una din acele critici are ca obiect tocmai o afirmație (probabil orală) a lui G. Călinescu despre opera lui Caragiale. „Metoda" sa l-ar fi „dus pe acad. G. Călinescu nu numai în trecut, dar și recent, la neînțelegerea naturii satirei sociale a marelui Ion Luca Caragiale, care consta în viguroasa critică socială a orînduirii burghezo-moșierești" (Cronicar : *Pentru întărirea principialității marxist-leniniste în critica literară*, în *Viața românească*, an. XI, nr. 6, iunie 1958, p. 119. Reprodus din *Scînteia*, nr. 4270, și 4271 din 18 și 19, iulie 1958).

31 Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, București, Editura Minerva, 1975, p. 284.

32 Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 698.

33 Dar, cum s-a văzut, Călinescu însuși comite greșeli analoage („cea mai perfectă", „cea mai completă").

34 Toate citatele din Sainte-Beuve fac parte din paginile „secrete" ale criticului, publicate de către Victor Giraud, în 1926, sub titlul *Mes*

poisons. O ediție mai recentă : Sainte-Beuve, *Mes poisons*, précédé de *Sainte-Beuve secret* par Henri Guillemin. Bibliothèque 10/18, Paris, 1965. O selecție, în Sainte-Beuve, *Pagini de critică literară*. Alese și traduse de Pompiliu Constantinescu, București, Fundația pt. lit. și artă, 1940, p. 443-448.

35 Op. cit., p. 483. În prefața la *Impresii asupra literaturii spaniole*, însă, Călinescu declară : „...n-am ajuns încă la o convingere precisă asupra măsurii în care specificul rasial, geografic și istoric intră în substratul unei arte." (Ed. 1946, p. 8.)

36 Că declarația nu era de circumstanță rezultă, edificator, din destăinuirile cuprinse în scrisorile către Al. Rosetti. „Se cade — îi scria Călinescu editorului său, la 12 august 1940 — să dovedim că avem o literatură superioară, care a consumat toate motivele literare. Am dat o mare importanță provinciilor, și ideea mea e că centrul literaturii noastre e Ardealul." (*op. cit.*, p. 134.) La 23 septemvrie, în același an, ideea era reluată : „În concluzie, dovedesc că literatura română își are sediul mai ales în Ardealul ocupat (Coșbuc, Rebreanu etc.) pe versanții munților, pe marginile granițelor (Slavici), că teritoriul ei de formație este ceea ce ni se contestă". Criticul intenționa să anexeze *Istoriei* „o mică hartă cu geografie literară, distribuind ca în filologie autorii pe sol" (*Idem*, p. 142).

37 Stancu Ilin, de ex. Cf. *Manuscriptum*, an. VII, nr. 2 (23), 1976, p. 157.

PASIUNEA CLASIFICAȚIEI MORALE

1 V. Bălu, *G. C. Biobl.*, p. 34-36.

2 S. Damian, *G. Călinescu, romancier*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 54, 291.

3 Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 405, 410, 417, 437.

4 Eugen Ionesco, *Notes et contrenotes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 110.

5 Mihai Ungheanu, *Lecturi și rocade*, București, Editura Cartea românească, 1978, p. 76.

6 Cf. *Ulysse*, p. 434 („Adevăratul roman ar fi acela senzațional..."). Cf., de asemenea, Bălu, *op. cit.*, nr. 733, 739, 753 etc.

7 Ovidiu Papadima, *Creatorii și lumea lor*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1943, p. 255.

8 Fişele caracterologice din *R. F.r.*, nov. 1945, „fiziognomiile" din *Lumea*, an. II, nr. 23, 3 III 1946, sînt, neîndoios, exerciţii de portretură, materie primă epică.

9 Şerban Cioculescu în *R. F. r.*, an. V, nr. 8, aug., 1938, p. 412.

10 Paul Georgescu, *op. cit.*, p. 98-99.

11 Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 589 şi urm.

12 Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 418-419.

13 *Viaţa românească*, an. XIII, nr. 8, august, 1960.

14 Eugen Schileru, în *Revista Fundaţiilor regale*, XIV, nr. 2, febr. 1947, p. 154.

15 Ion Vitner, *Semnele romanului*, Bucureşti, Cartea românească, 1971, p. 310.

16 Cf. Bălu, *G. C. Biobl.*, p. XXV. De asemenea George Muntean, în *Scrieri despre artă*, I, p. 59.

17 *Gazeta literară*, an. XIII, nr. II (697), 17 martie 1966.

18 S. Damian, *op. cit.*, p. 291. De „inaptitudinea pentru tragic" a lui G. Călinescu s-a vorbit şi înainte de studiul lui S. Damian, dar în treacăt. Formularea citată aparţine lui I. Negoiţescu şi a fost lansată în 1947 (Cf. *Scriitori moderni*, E.P.L., 1966, p. 264).

19 Între alţii, mai recent de către Ieronim Şerbu *(Vitrina cu amintiri*, Editura Cartea românească, 1973, p. 55-56), spre a nu mai vorbi de faimosul pamflet anti-călinescian de o rigiditate dogmatică uluitoare (amintind, stilistic, diatribele ionesciene din *Nu)* al lui Al. George, din *Semne şi repere* (Editura Cartea românească, 1971).

20 Al. Piru, *De la „Cartea nunţii" la „Scrinul negru"*, în *Gazeta literară*, an. XI, nr. 26 (537), 25 iunie 1964.

ÎNDRUMĂRI SPRE CLASICISM

1 „Unitatea simplă şi desăvîrşită — relevă Adrian Marino, în *Dicţionar de idei literare* — imprimă operei aspectul *monumental* nu atît în accepţia arhitectonică a cuvîntului cît a construcţiei care impune prin gravitatea şi grandoarea liniilor sale pure, calme, puternice." (*Op. cit.*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 309.) Această precizare atenuează oportun caracterul prea categoric al unei afirmaţii anterioare, potrivit căreia „etosul clasic se manifestă în *sens eroic, grandios, monumental*", şi „spiritul clasic promovează proiectul grandios, marea

construcție, opera monumentală" (*Idem*, p. 298). Dacă lucrurile ar sta astfel, ce mai rămîne din romantism ?

2 Cf. *Corespondența...*, p. 165-186.

3 Că această piesă, apărută în aprilie 1943, nu se voia doar un eseu dramatizat sau „un spectacol într-un fotoliu", ci o piesă de teatru propriu-zisă, o dovedește scrisoarea prin care autorul sugerează, în 1945, lui Tudor Vianu, pe atunci director al Teatrului Național, punerea lui *Șun* în scenă. (Scrisoarea a fost publicată de H. Zalis în *Gazeta literară*, an. XIII, nr. 11, 17 martie 1966.)

4 Scriitorul a dat piesei acest subtitlu „necorespunzător" de nevoie : „pentru ca cenzura nemiloasă cu operele mele să nu împiedice apariția cărții", China fiind la data respectivă (1943), invadată (*Cuvînt înainte* la ediția a II-a, București, E.P.L., 1953).

5 *O carte de duhovnicie*, în *Informația zilei*, an. III, nr. 533, 1 iulie 1943. Repr. în Tudor Arghezi, *Ars poetica*, ediție îngrijită, prefață și note de Ilie Guțan, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 250.

6 Mircea Braga, *Postfață la Șun* (...), București, Editura Minerva, 1976, (seria „Arcade"), p. 220.

7 Julien Benda, *La France byzantine*, 1945.

8 Adrian Marino, *Comentariu la „Șun"*, în *Ecoul*, an. II, nr. 157, 29 mai 1944.

9 *Loc. cit.*, p. 249.

10 Mircea Braga, *loc. cit.*, p. 228.

11 Tudor Arghezi, *loc. cit.*, p. 250.

12 Cf. *Scrieri despre artă*, I, p. 59-60 ; Ion Bălu, *G. C. Biobl.*, p. XXV ; Ovidiu Papadima, *Spectacolul lumii și „bufonada" înțeleptului* în *Manuscriptum*, an. V, 2 (15), 1974, p. 21-24.

13 Cf. *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, p. 179.

14 Această judecată mai fusese formulată — în alt context, polemic — în *Poeziile lui Hasdeu* (*Ad. lit. și art.*, an. XVIII, seria III, nr. 879, 10 oct. 1937).

15 Adevărul e că nu Lovinescu, ci... G. Călinescu vede (în 1928) în critic un „rege" (v. *Ulysse*, p. 24). E. Lovinescu a persiflat, tocmai, articolul *Ascensiune*, zidit pe această idee (*Istoria lit. rom. cont.*, VI, p. 197-200).

16 A remarcat-o, curînd după apariție, Paul Georgescu, scriind că „un alt titlu posibil al lucrării" ar fi „Universul poetic al basmului" (*Polivalența necesară*, p. 175).

1 Cf. Ion Caraion, *Fotoliul gol*, în *România literară*, an. III, nr. 42 (106), 15 oct. 1970.

2 Al. Raicu, *Luminile oglinzilor*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 251-252.

3 *Loc. cit.*, p. 404.

4, 8 Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, p. 258, 263.

5 Emil Manu, *Sinteze şi antisinteze literare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975, p. 44.

6 Ion Bălu, *op. cit.* (Biobl.), p. 399-424.

7 *„Dosarul" Scrinului negru*. Studiu introductiv şi ediţie de Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977.

9, 12, 15, 17 Ion Biberi, *Lumea de mîine*, Bucureşti, Editura Forum, 1945, p. 163, 164.

10 George Ivaşcu, [G. Călinescu] în *13 rotonde* 13 [volum editat de] Muzeul literaturii române, Bucureşti, 1976, p. 214. Privitor la *Jurnalul literar*, v. şi Adrian Marino, *La „Jurnalul literar"*, în *Viaţa românească*, an. XVIII, nr. 6, iunie 1966, p. 187-192.

11 Ieronim Şerbu, *op. cit.*, p. 61.

13 Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 260.

14 Cf. interviul cu Alice Vera Călinescu, *loc. cit.*, p. 403-404. De asemenea Maria Minciu, *În universul călinescian. Convorbire cu Alice Vera Călinescu, în România literară*, an. VIII, nr. 25, 13 iunie 1975. V. şi Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 261-262.

16 *Prefaţă*, la M. I. Caragiale, *Opere*, Bucureşti, Fundaţia pt. lit. şi artă, 1936, p. II.

18 Emil Manu, *op. cit.*, p. 35.

19 Ieronim Şerbu, *op. cit.*, p. 62-64.

20 Maria Minciu, *art. cit.*

21 Marius Mircu, *op. cit.*, p. 213.

22 Alice Vera Călinescu, în *Revista noastră*, nr. citat.

23 Vladimir Streinu, *Instinctul artistic*, în *Pagini de critică literară*, III, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 257.

24 Emil Manu, *op. cit.*, p. 40.

25 Alice Vera Călinescu, în *Rev. noastră*, nr. cit.

26 Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 261.

27 Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 258.

28 Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 259.

29 Dinu Pillat, *Ibidem.* Emil Manu, *Indiscreții călinesciene,* în *Almanahul literar,* 1975, p. 157-158.

30 Alice Vera Călinescu, în *Rev. noastră,* nr. cit.

31 Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 262.

32 Ion Biberi, *op. cit.*, p. 162.

33 E punctul de vedere dezvoltat de Edgar Papu, în *Barocul ca tip de existență,* 2 vol., București, Editura Minerva (col. „B.p.t."), 1977 (un capitol se intitulează *Dimensiunea tragică).*

SUMMARY

G. Călinescu is one of the most fascinating and, at the same time, most baffling personalities in Romanian culture. A volcanic, impetuous, „Dionysian" nature, he aspired to be a classical, serene, Apollonian spirit. This desire of his was fulfilled, indeed, up to a certain point. Unable to stand the self-imposed constraints, he remodelled the adopted patterns, restructuring them in accordance with his own standards and inner needs. Hence, the originality — singularity would be a better word — of his *oeuvre*. What mainsprings, what spiritual forces actuate the complex of creative factors that have made this *oeuvre* what it actually is ? The study *G. Călinescu between Apollo and Dionysos* is an attempt to pertinently answer this question. It strives to discover the *code of the writer's personality.*

The study opens with the observation that G. Călinescu embarked upon his career as a literary critic with the feeling of having thus stifled another vocation, much dearer to his heart — poetry. He was not attracted by purely critical exercise. He felt no inclination to pass value judgements and to discharge a critical magistracy. Yet he wanted by all means to articulate opinions about what he read, to communicate the impressions left on him by his readings, to develop the reflections occasioned by literary texts. As a kind of comfort for his renunciation (in fact only temporary) of poetry, in 1927 Călinescu advanced the thesis (of Crocean inspiration) that "the critical sense" by definition implies literary talent, since it is "a creative act which miscarried, being reflected in consciousness before it reached the periphery and having thus become an aesthetic sentiment." In other words, the critical sense is "the form of our own creative faculty, in the light of

which we receive and turn to account only what appears to follow the creative standards of an own mind." In Călinescu's opinion, only he can truly be a critic who is also an author, who has "virtualized" his creative forms, or who has failed at least in one literary genre, if not in all. "Keeping his verses secret", as he admitted later on G. Călinescu did not repress the lyrical propensities of his younger years. The articles he wrote before 1932 are full, even overfull, of lyricism. Yielding to his need for reverie, the young Călinescu also indulged his interest in human nature and moral classification, as well as the pleasure he took in narrating. A versatile nature, he was unable to overcome — no matter how strong his determination, at a given moment, to devote himself entirely to criticism — the temptation of trying his hand, even in disguise, at poetry and prose-writing. The separation of his activities came after he published his first book (1932). In the years of his apprenticeship (dealt with in the first chapter of the study : *Searching for Himself)* the writer was driven by a desire to do many things at once.

The second chapter, *"Congenital" Lyricism,* deals with G. Călinescu's poems. While pointing out the bookish character of many of them, the analysis strives to demonstrate that this does not preclude vibration, lyricism. Culture is to the author of *Poems* (1937) and *In Praise of Things* (1963) the indispensable climate, the *sine qua non* of existence. Reading, "dreaming with one's eye on a book", is a vital act to him, an exquisite experience, an adventure of the mind. The poet identifies himself, in the plane of imagination, with the heroes of history, mythology and literature, he views them as ideal avatars of his own personality. He thinks of "the life of the world" as a virtual biography of himself. Călinescu never simply reads a book, as anyone else does, he *reads himself* into its pages. Since the texts, quite naturally, express him but in part, his mind accepts them only to the extent that he recognizes himself in them, to the extent that they are written in accordance with his own standards. Hence, the impulse to rewrite them. While in the field of criticism G. Călinescu "rewrote" the books he analysed only to the effect of emphasizing certain components and passed lightly over others, in poetry he frequently practised the actual rewriting of some works. The paraphrase, the pastiche, the parody are species perseveringly cultivated by the author of *In Praise of Things.* Rewriting texts from former times, or making use of more or less antiquated styles, Călinescu modernized them without altering their specific tonality. One might say that he professed a neoclassicism adapted to our

modern sensibility, integrated in modernism and even in avant-gardism. By their note of buffoonery, by their playfulness, his exercises bring to mind the works of the "concettists" (il Cavalier Marino, Góngora), to whom he devoted many a penetrating article. A poet of bookish emotions, G. Călinescu also communicates — intellectualizing them — sentiments arising from direct experience. His lines contain a genuine poetry of love, a vibrant poetry of the motion of matter, a Hesiodic poetry of labour, a very original poetry of "things", of the inanimate world.

Before the publication of his first book of poems, G. Călinescu was noted — in 1933 — as a novelist. Dealing with his first novel, *The Wedding Book* —, the third chapter of the study *(The Epic Vocation)* sheds light upon the "lyrical" substratum of this book. A parody of the old-fashioned, patriarchal "homecoming" literature, *The Wedding Book* is also a work in which, under the guise of fiction, the author depicts his own self-portrait and presents (who knows how truthfully ?) the family milieu of his past years. The narrative develops against a background of poetry of the *passé*, the increate and disintegration, the romance — ending in marriage — of the young couple (Jim and Vera) being described as a denial of the oppressive surroundings in which the bridegroom lived before the wedding.

Headed *The Critical Sense,* the next chapter is concerned with Călinescu's activity as a book reviewer. While pointing out his acute critical observations, his discerning mind and his literary talent, the exegete deplores the unfairness of many of Călinescu's value judgements, and particularly their inconstancy, the fact that diametrically opposed views are taken, from one year to the next, or at even shorter intervals, about the same authors and even about the same works. The conclusion is that, no matter how arbitrary the judgements in themselves, the reviews remain very valuable for their substance and their intellectual tenor. From the spirit in which they are conceived and from the author's own statements it clearly follows that what they aimed at was not information but formation of the public, its aesthetic — and not only aesthetic — education, awakening its appetite for literature (and for culture generally) and stimulating its intelligence. Value judgements never were the ultimate goal of Călinescu's critical approach. As reviewer for the magazine *Adevărul Literar şi Artistic* he sought to attract the reader not so much to this or that literary work as to good literature generally, and to wean him not so much from this or that poor writing as from inferior literature generally. The book

he reviewed was more or less a pretext. A pretext for him, either to wonder (explicitly or by implication) how he would have written it, how he would have solved a certain problem (of literary art or of life) or to confess his lyrical inclination without writing confessions proper, in order to indulge his need to dream, or to polemize with someone indirectly, or, especially, to discuss certain general ideas. In every case the result is one of high cerebral temperature, of "whiteheat" incandescence.

Reviewing the current literary productions is with G. Călinescu but one facet of an activity much wider in scope : journalism. Far from regarding it as a minor exercise, the author of *The History of Romanian Literature* engaged in it with zest at all times. The newspaper or magazine page (or column) was to him a means of promptly satisfying all his spiritual needs, a space for all kinds of intellectual experimentation, adventure and abreaction. Analysing his articles on topics of literature, drama, ballet, music, painting, architecture, urbanism and everyday life, which reveal the outstanding literary qualities of his political journalism, the chapter headed *The Journalistic Urge* arrives at the conclusion that Călinescu's newspaper prose possesses — on a smaller scale, no doubt — all the qualities of his major work, less the crystallization. The whole *oeuvre* of G. Călinescu can be found, in embryo, in his journalistic productions. The universe of his novels and of his great studies is contained in this pre-universe. Many articles are sketches for future, more extensive, narrative or critical writings. A journalist by predestination, G. Călinescu turned this vocation to account not only by contributing to various periodicals but also by editing many publications. The periodicals whose editor he was *(Sinteze, Capricorn, Viața Românească* — 1933-34 series, *Jurnalul Literar, Tribuna Poporului, Lumea, Națiunea, Studii și Cercetări de Istorie Literară și Folclor)* bear the mark of his personality so visibly that they can be regarded as so many "books" of his own. In his opinion "a true journal is (...) an actual book in daily instalments." As the "author" (and, one might say, not merely the "editor") of these periodicals, Călinescu treated the manuscripts of young contributors almost like the works of the authors presented in *The History of Romanian Literature :* he would select the best, representative, passages for publication and often annotate them. Due to these "quotations", the periodicals he edited are just as many anthologies, or illustrated panoramas of, so to speak, the current Romanian pre-literature, of the virtual contemporary Romanian literature.

The most extensive chapter of the study, *A Vocation for the Monumental,* is devoted to the great monographs (*The Life of Mihai Eminescu, The Work of Mihai Eminescu, The Life and Work of Ion Creangă*) and to the massive *History of Romanian Literature from its Origins to the Present.* The analyses it includes are preceded by comments on Călinescu's conception of biography and literary history. In the opinion of our critic, obviously indebted to Sainte-Beuve, a literary historian cannot leave aside the life of an author ; in studying his work, the historian is compelled by the very nature of his object of study to deal first with the author's "spiritual quality". Hence, the necessity to write biographies. But what does a "biography" mean ? Properly written, such a work presents "the life, not the actions" : it constructs, by analysis and narration, the author's *portrait.* "The sole object of a biography", the critic notes, is the "spirit of the life" it narrates. In no way disregardful of information, nay, even prepared to exhaust all its sources, and supplementing his documentation by descriptions of the places where the authors lived, Călinescu never made communication of unknown facts a goal in itself. Each piece of information adheres, in the biographies he wrote, to the main line of the narrative, fits in with the scenario made up of "the sequence of higher spiritual moments" that explains the work, with the "ideological synthesis of the days lived, against the background of the times". Like the novel, the biography is, in Călinescu's vision, "a realistic work, that is, one of concrete generalization rather than a naturalistic account". Following the original model of substantial biography — Plutarch, as verified through Sainte-Beuve — the Romanian critic achieved in *The Life of Mihai Eminescu* and *The Life and Work of Ion Creangă* a diptych of "parallel lives". By demythologizing the two writers' lives in order to remythologize them from another angle he created a new Eminescu and a new Creangă, great and charming by their very humanity. In contrast to the conventional images born of a naïve, undocumented veneration, Călinescu's portraits are the result of interpreting, of processing the pre-existent material, without thereby becoming arbitrary constructs. Certainly, a biography cannot reveal the entire soul of an author ; its deeper layers can be reached only by examining his work. *The Life of Mihai Eminescu* is but a preamble, the first part of a monograph on Eminescu. And so is the biography of Ion Creangă, in the monograph on the great story-teller. To have the complete, fully illuminating "portrait" of the greatest Romanian poet it is not enough to read his *Life*

as told by Călinescu : one needs to read the *Work* as well. In the *Life* Eminescu is, to put it in a simplified way, looked at from outside. The *Work* sheds light on his spirit from within. In the afterword to the last volume of the first edition (1933—36) the critic tells us that he "wanted to do what Sainte-Beuve called the physiology of the work". The *Life* too is, however, Sainte-Beuvean. Carrying on the comparison to novel-writing, one might say that *The Life of Mihai Eminescu* is a "novel" of the "classical", "Balzacian" type (Sainte-Beuve is a Balzac of literary criticism), while *The Work of Mihai Eminescu* is an analytical, "Proustian" "novel". In the (two in the new, posthumous edition of 1969) volumes of the *Work* the critic gives us not only the "physiology" and the "natural history" but also the psychology of Eminescu's writing, which he subjects to a veritable spectrum analysis. The critical study proper consists of the sections headed *The Physical Framework*, *The Psychical Framework* and *The Inner Technique*, but in order to write it Călinescu had first to undertake" a restoration of Eminescu's poetical thinking on the basis of all the written documents", to reconstruct the anatomy of the poet's work and to X-ray it. The operation proved all the more necessary as Eminescu was known only in part at the time. Only the poems published in his lifetime and a few prose writings were practically in circulation. By unearthing thousands of pages left in manuscript and unstudied, G. Călinescu cast a strong new light upon our national poet. While fully revealing Eminescu to the Romanian consciousness, the monograph is also the book by which Călinescu fully revealed himself as a critic. Investigating the work of his country's most important poet was his great test to qualify as a critic. It is in the heat of this test — made up of several trials, the decisive one being the chapter on *The Inner Technique*, in which he gives an aesthetic evaluation of Eminescu's poetry — that Călinescu proved to have all the faculties involved in a complex critical act, from the aptitude for research to sensibility and to aesthetic taste. Within the context of the author's writings of literary criticism and history, the monograph on Eminescu is the expression of an intellectual age that came to an end in the "30s and was surpassed in the '40s. The future apologist of classicism attaches the greatest significance to Eminescu's most unclassical writings. He reads Eminescu's poems in a modern spirit : the spirit of Mallarmé's aesthetics, of Abbé Bremond's "pure poetry" theory and also — despite the obvious mutual exclusion, on principle, of the concepts — of Gide's "authenticity."

To many people "Călinescu" means *The History of Romanian Literature* just as, *mutatis mutandis*, "Eminescu" means *The Morning-Star*, "Goethe" — *Faust*, "Cervantes" — *Don Quixote*, "Shakespeare" — *Hamlet*, "Dante" — *The Divina Commedia*. The fact is that the *History* expresses Călinescu to the full. All the components of his mind, all the qualities of the "total writer" are concentrated here: the essayist's sparkling verve and extraordinary intellectual mobility, the researcher's erudition, the archive-rummager's passion for documents, the journalist's penetration and lively style, the epic and dramatic author's art as a narrator, portraitist, reminiscer and comedy-writer, and the poet's gift of imagery. What distinguishes this first (and so far only) aesthetically guided history of the entire Romanian literature from all the other works — complete or partial — of this kind is its "subjectivity". An intended, programmatically displayed, rationalized "subjectivity". Subjectivity, G. Călinescu maintains in his essay on *The Technique of Literary Criticism and History* (1939), necessarily participates in every act of intellectual construction operating with historical data, by virtue of the very nature of historical facts. "Such facts do not exist by themselves, as do physical facts, but only as viewpoints (...). History is the interpretation itself, the viewpoint..." There are no "objective" structures in history, let alone in literary history. The Renaissance and romanticism, for instance, were but "sequences of indifferent facts", before Burckhardt and Madame de Staël saw "some structure" in these facts. The ideas put forward in the essay occur, even more radically formulated, also in *Literary History as Ineffable Science and Epic Synthesis*. Starting from Dilthey and some idealist German philosophers of history (Heinrich Rickert, Ernst Troeltsch, Georg Simmel and others), Călinescu writes that "an inscription, a manifesto, a letter, a statistical fact are documents, dead objects which must be revived epically", that documents are "abstractions", that "in literary history the authors as such are less significant than the epic system which can be built on them as a basis", that, lastly, "someone's suggestion to invent a literary history with altogether fictitious schools and texts is not devoid of philosophy". Selecting the facts by the standard of significance, G. Călinescu goes on to say, a historian implicitly ascribes value to them. He "is no contemplator but an active participant in the establishing of values". The "historical truth" cannot be found through a mere act of reproduction ; it is the result and expression of "spiritual activity". The facts being insignificant in themselves, history does not record them "as

they are" ; "their historical quality derives from the subject's selection". Since history (literary history included, of course) is a human science, the concept of *value* is often confused with that of *personality*. Being a "history of values", the history of literature becomes, *eo ipso*, a history of literary personalities. The idea obviously originates with Croce. Underrating the importance and formative role of the literary doctrines, of the movements and confrontations of ideas, G. Călinescu deals briefly in his *History* with the literary journals, groups and schools, and concentrates upon portraying the major authors. The book is a long succession of micromonographs within which the clarification of literary history problems is subordinate to the epic creation. Yet the critical spirit is always alert. The values are sharply distinguished from the non-values, the hierarchies are clearly defined, the aesthetic is firmly detached from the cultural. As the critical act involves, in Călinescu's conception, a synthetic reconstruction of the authors's work, *The History of Romanian Literature* is a space containing as many literary worlds as had been created in Romanian up to the time when it was written. But to reconstruct an author's work, thereby recognizing its artistic existence and, implicitly, its value is tantamount, in Călinescu's opinion, to recognizing it as a possible product of one's own creativity. Reading, summarizing and synthesizing, Călinescu models the books in question according to his own ideal of art, he re-creates them in his own image. He makes them, as it were, his own. All the Romanian authors become the critic's own voices. G. Călinescu relived the whole history of our national literature, he mentally retraced the genesis of every major Romanian literary work. In writing the history of a literature he must have felt he was writing that literature itself. Without reducing the dimensions on a scale comparable to that in Eminescu's short-story *Poor Dionis*, where the earth is turned into a bead, the literary historian condenses into a single book — a voluminous one, granted — hundreds of books, and any Romanian leaving his country for a longer period of time and wishing to take the national literature with him will no doubt pack Călinescu's *History* into his suitcase. An "epic synthesis" pervaded by a lyrical feeling, and also a scientific work, *The History of Romanian Literature from Its Origins to the Present* is a unique book in Romanian and even world literature.

The chapter headed *The Passion for Moral Classification* is concerned with G. Călinescu's great novels. The author's concept of the

novel is a classicizing one, diametrically opposed to that professed by the advocates of "authenticity". Călinescu explicitly dissociated himself from the doctrines of Gide and Proust. The fertile path of novel-writing is, he thought, that opened by Balzac. And this is the path he proposed to follow, and actually followed, in *Otilia's Enigma* (1938). This novel is a writing of the Balzacian type by its subject and construction and by a number of literary devices. The veiled competition within the Tulea clan for the fortune of Costache Giurgiuveanu reminds one of the machinations of Silvain Pons's presumptive heirs. The subsequent novels, much broader in scope and built along several lines of action (*Poor Ioanide* — 1953 and *The Black Chest of Drawers* — 1960) go beyond the Balzacian formula and come close to Tolstoy's epic constructions. In them — especially in the latter — one finds a veritable kaleidoscope of pre-war and post-war Romanian society. The hero, Architect Ioanide, a creative mind and an outstanding personality, practically contradicts the author's theory that a novel should present the common, "canonical" humanity, superior people being of necessity dealt with in biographies. Even though he is described mainly in private life, Ioanide appears as a man far above the commonalty, as a "genius". The artistic structure of the novels complies roughly with the standards of classical realism, though one can find many departures from them. By cultivating the literary "game", the unusual, the grotesque and the art of caricature, Călinescu's novels (and especially the last two) complicate the classic realistic approach with baroque and "mannerist" notes. By his fidelity — no matter how inconsistent — to classicism, to "the eternal Homeric", the author of *Otilia's Enigma* is the Romanian emulator of Thomas Mann.

Existing from the start in G. Călinescu's work, the classicizing tendency is for the first time fully apparent in *Otilia's Enigma*. Another sign of the classical inclination is the monograph on Creangă, published in the same year. In 1939 the *Jurnalul Literar* weekly proclaimed the ideal of a culture marked by the "monumental lines" of "high classicism". Classicism, as seen by Călinescu, is not a style among others but "a way of creating something durable and essential". In this sense all "great literature" is ultimately "classical in style" and "whatever is stately in romanticism or baroque belongs also to the classical approach". To create "something durable and essential" means to depict the eternal human characteristics, to build characters, types, transcending the sociological perspective and the picturesque. Thus defined,

"the classical approach" — or at least the aspiration for it — can be detected throughout Călinescu's fiction works. Still, some of his writings exhibit more precise classicizing features, such as the psychic unilinearity of the characters, or the unity of action, and celebrate the "classical" existential mode. They include a sparkling play, *Shung,* whose subject is drawn from the Chinese "classical books", another play, *Louis XVIII,* of topical inspiration, and a number of short dramatic improvisations on historical and folklore themes. The horizon of classical-type spirituality (as Călinescu understands it) includes also some charming essays he wrote in the years immediately after the war, as well as his travel notes and a study on *The Aesthetics of the Fairytale.* All this is examined in the chapter headed *Directions Towards Classicism.*

The last chapter, whose heading reproduces the title of the book, is an attempt at supplying an intellectual portrait. In an effort to determine, on the basis of the conclusions drawn in the analytical chapters, the dominant traits of G. Călinescu's mind, the author of the study seeks first to find out their structuring factor. In his opinion this factor is the will to create, the enthusiasm for action. The "practical philosophy" of the man who drew himself as Architect Ioanide is an activist philosophy *par excellence.* Typologically resembling "the men of the Renaissance", dynamic, energetic and versatile, Călinescu ranks among the titanic personalities of Romanian literature, his precursors in the national space being D. Cantemir, Ion Heliade-Rădulescu, B. P. Hasdeu, Al. Macedonski and N. Iorga. As a literary historian he was not, however, attracted to them. His voluminous monographs are not devoted to them but to Eminescu and Creangă. Generally speaking, the author of *Otilia's Enigma* and of *The History of Romanian Literature* followed in his *oeuvre* directions opposed to these converging with the dictates of his own nature. A forceful, romantic spirit, he vowed allegiance to "high classicism" and wanted to be a "classical-type" writer. All his work, and even all his existence, expresses a permanent interior struggle, an effort of self-discipline, of dominating his volcanic temperament, of classicizing his inborn romanticism. A "Thracian" by his original psychic background, Călinescu wanted to be a "Greek". Carrying Dionysos within himself, he strove to become — and probably at times even thought he had become — Apollo. The struggle he waged with himself throughout his life was, inevitably, an inexhaustible source of contradictions. He admits that much in one of his poems :

"In my life I was full of contrasts." Actuated by opposite principies, G. Călinescu's will to create could only generate a paradoxical *oeuvre*, charming and annoying, hard, if not impossible, to include in this or that style. A "classic" by his conscious orientation, the writer was a romantic by his inner tumult and wild imagination, and a "mannerist" by his eccentricity. As a man and artist, Călinescu resembles fairly equally Thomas Mann, Eugène Ionesco and Salvador Dali. In the space of Romanian literature his work has been acting, for over half a century now, as one of the most effective propulsory forces. His critical thinking in particular is a real ferment. To borrow a Baudelairean metaphor, one may say that G. Călinescu is one of the "beacons" of Romanian literary consciousness.

Translated from the Romanian by
FLORIN IONESCU

INDICE DE NUME *

A

Aaron, Vasile 401, 406
About, Edmond 420
Adam, Ioan 397
Aderca, Felix 157, 171, 429, 449, 503
Agârbiceanu, I. 397, 398, 448
Alberti, Leon-Battista 226
Alecsandri, Vasile 7, 65, 320, 359, 388, 391, 398, 405, 408, 422, 428, 425, 428, 429, 431, 433, 439, 456, 487, 491, 493, 498, 501, 503, 598, 699, 700, 701, 703
Alexandrescu, Grigore 12, 63, 357, 358, 391, 420, 430, 431, 443, 453, 460, 476, 500, 598, 698, 710
Alexandrini, Al. 256, 257
Alfieri, Vittorio 420
Andreescu, Ioan 425
Andriţoiu, Al. 94, 217
Anghel, D. 57, 79, 80, 81, 390, 406, 419, 429, 432, 446, 452, 464, 465, 475, 486
Antim Ivireanu 387, 487
Antonescu, Petre 235
Apostolescu, N. I. 396
Aragon, Louis 275
Ardeleanu, Carol 93, 108, 110, 129, 455
Arghezi, Tudor 33, 45, 75, 80, 81, 87, 111, 115, 131, 154, 170, 181, 192, 197, 199, 203, 217, 238, 268, 314, 345, 353, 359, 369, 407, 408, 415, 421, 426, 429, 430, 432, 446, 450, 453, 493, 494, 520, 656, 659, 666, 673, 674, 711, 728, 729, 750
Argintaru, C. 395
Aricescu, C. D. 432
Ariosto, Ludovico 177
Asachi, Gh. 403, 406, 419, 421, 422, 426, 431, 434, 472
Augustin (Sf.) 71, 75, 144
Azarie (cronicarul) 478

* Nu include numele de personaje (chiar dacă acestea au ca modele personalităţi istorice) şi nici indiferent ce alte nume proprii rostite de către personaje ale operelor de ficţiune.

B

Bach 224, 503
Bachelard, Gaston 716
Bacovia, George 23, 136, 154, 397, 407, 409, 415, 416, 426, 429, 432, 438, 439, 440, 451, 495, 496, 504, 744
Balmuş, C. 122, 144, 171
Balotă, Nicolae 748, 749
Balş, Teodor 479
Baltazar, Camil 11, 14, 110, 138, 146, 149, 165, 416, 429, 432, 442, 451, 452, 743, 745
Balzac 126, 160, 275, 307, 445, 452, 455, 488, 502, 514, 516, 517, 520, 650, 718, 737, 758, 761
Banea, C. 402
Barac, Ioan 406
Barbu, Ion 20, 37, 45, 51, 59, 90, 145, 369, 400, 407, 416, 427, 430, 452, 453, 485, 493, 735
Barbier, Auguste 361
Barrès, Maurice 172, 421
Barnoschi, D. V. 136
Bariţ, Gh. 403
Baronzi, George 391, 406, 408, 423, 427, 444
Bart, Jean 171
Bascovici, Şerban 395
Bassarabescu, I. A. 108, 437, 450, 487
Baudelaire 160, 175, 421, 438, 728, 730
Bălcescu, Nicolae 245, 374, 383, 391, 419, 459, 475, 484, 487, 515
Bălu, Ion 5, 7, 742, 743, 744, 745, 748, 749, 750, 751
Bănulescu, Ştefan 742, 744
Bărgăuanu, G. 393, 427, 452
Bănuţ, A. P. 397, 399
Bârsan, Zaharia 370
Bejan, Petre 255, 256, 257
Belciugăţeanu, Anita 144
Beldiceanu, N. 436
Beldiman, Alexandru 447, 503
Bellini, Vincenzo 314
Bellu, Petre 448
Benda, Julien 608, 750
Benelli, Sem 422
Beniuc, Mihai 217, 395
Béranger, Pierre-Jean de 439
Berdiaev, Nikolai 379
Bergson, Henri 51, 102, 293, 466
Berlioz, Hector 425
Bernardin de Saint-Pierre 698
Biberi, Ion 162, 165, 182, 406, 751, 752
Bilciurescu, Al. 136
Bielîi (Bjelyj) Andrei 442
Björnson, Bjornstjerne 313
Blaga, Lucian 10, 11, 67, 71, 117, 126, 154, 169, 217, 281, 314, 344, 347, 354, 367, 394, 398, 401, 406, 407, 416, 429, 432, 436, 437, 452, 462, 467, 482, 491, 504, 655, 656, 708, 719, 729, 733, 735, 739, 745, 747
Blake, William 420
Blok, Alexandre 442
Bob, Vasile Fabian 406, 433
Böcklin, Arnold 356, 427
Bodnărescu, Samson 398, 447
Bogdan-Duică, G. 277, 396, 402, 456, 478, 482
Bogza, Geo 83, 138
Boileau 357, 366

Bolintineanu, D. 391, 398, 406, 408, 414, 418, 420, 425, 427, 429, 430, 433, 453, 456, 459, 460, 478, 482, 485, 487, 490, 492, 503, 575
Bolliac, Cezar 391, 406, 422, 423, 430, 431, 485
Bonciu, H. 138
Booth, Wayne 520
Botta, Dan 406, 408
Botta, Emil 71, 394, 408
Botez, Demostene 33, 217, 415, 416, 432, 451
Botez, Ioachim 136, 137, 146, 448
Botticelli 697
Boureanu, Radu 394
Boureanul, Eugen 395
Bourget, Paul 588
Boz, Lucian 146
Brad, Ion 93, 217
Braga, Mircea 750
Bratoloveanu, Liviu 127, 138
Brăescu, Gh. 393, 410, 421, 441
Brătescu-Voinești, I. Al. 109, 393, 397, 399, 409, 428, 440, 441, 444, 448, 479, 487
Brătianu, Dinu 255, 259
Brâncuși, Constantin 213
Breazu, Ion 396
Brecht, Bertholt 214
Brémond (Abatele) 373, 758
Breughel 425
Brezianu, Barbu 217
Bucuța, Emanoil 281, 426, 452, 456, 488, 495, 517
Budurescu, N. 395
Bujor, Paul 395
Budai-Deleanu, Ioan 391, 403, 475, 479, 501
Burckhardt, Iacob 377, 378, 379, 759
Bürger, Gottfried August 313, 323, 353, 418, 420, 435
Burlă, Vasile 396
Burlănescu-Alin, N. 395
Bruno, Giordano 692

C

Calderon de la Barca 418
Callot, Jacques 425, 635
Camilar, Eusebiu 91
Cantacuzino, G. M. 123, 124
Canova, Antonio 314
Cantemir, Dimitrie 403, 418, 419, 432, 458, 762
Caracostea, D. 296, 298, 308, 355, 372, 482
Caragiale, C. 423
Caragiale, I. L. 80, 109, 238, 280, 305, 381, 408, 410, 414, 419, 429, 430, 431, 441, 453, 462, 463, 464, 482, 487, 491, 492, 493, 503, 569, 654, 680, 681, 682, 683, 699, 700, 709, 710, 715, 725, 747
Caragiale, Iorgu 280
Caragiale, M. I. 400, 406, 407, 408, 418, 424, 436, 461, 485, 493, 504, 725, 751
Caragiani, I. 447
Caraion, Ion 751
Carol I, regele României 312, 498
Carp, C. V. 476
Carp, O. 395
Carp, P. P. 396
Catargiu, Barbu 339
Catina, Ioan 391, 476
Catullus 26
Cazimir, Otilia 108, 393, 442
Cazotte, Jacques 421

Călinescu, Alice Vera 184, 712, 751, 752
Călugăru, Ion 109, 427
Cârlova, Vasile 391, 400, 406, 420, 423, 424, 456
Cîrnul, Constantin 457
Cîrțan Gheorghe (Badea Cîrțan) 123
Ceaușescu, Nicolae 260, 745
Cehov, A. P. 697, 701
Cellini, Benvenutto 9, 103, 222, 615
Cerna, Panait 347, 397, 407, 408
Cervantes 374, 419, 519, 635, 655, 686, 697, 701, 759
Cézanne 645
Chateaubriand 124, 420
Chendi, Ilarie 397, 444
Chénier, André 106
Chesarie de Râmnic 403
Chiajna, Doamna 550, 551, 599, 700
Chinezu, Ion 396
Chiriţescu, M. I. 397
Chiru-Nanov, Ion 397
Ciocîrlan, Ion 397
Cioculescu, Şerban 11, 23, 127, 407, 478, 746, 747, 749
Cioflec, Romulus 397
Ciomac, Emanoil 126
Cioran, Emil 590
Ciucurencu, Al. 31, 728
Ciurezu, D. 108, 393, 442, 496
Cipariu, Timotei 403
Ciprian, G. 418
Claudel, Paul 421, 468
Cocteau, Jean 421
Codreanu, Mihai 108, 397, 398, 424
Codru-Drăguşanu, Ion 395
Cojocariu, Teodor 282
Colardeau, Charles-Pierre 698
Colorian, Alexandru 395
Commines, Philippe de 456
Compagni, Dino 456
Conachi, Costache 31, 404, 406, 418, 423, 427, 698, 699
Condillac, Étienne Bonnot de 697, 698
Confucius 694
Constant, Benjamin 171, 418, 691
Constante, C. 129, 131
Constantin, Stelian 109
Constantinescu, Pompiliu 72, 110, 127, 145, 159, 161, 163, 164, 300, 407, 539, 545, 664, 748
Conta, Vasile 396
Coppée, François 424
Corbasca, Vladimir 130
Cornea, Aureliu 91, 393, 477, 496
Correggio 314
Corot, Jean-Baptiste Camille 645
Costin, Lucian 109, 127
Costin, Miron 170, 413, 419, 433, 458, 459, 474, 476, 478, 487
Costin, Nicolae 170, 419, 422
Coşbuc, George 393, 414, 418, 428, 429, 475, 490, 491, 492, 493, 494, 496, 598, 700, 715, 748
Coşeriu, E. 744
Cotruş, Aron 65, 128, 436, 442, 452, 453, 485, 496
Cotta, Ion 282
Coulanges, Fustel de 314
Courrier, Paul-Louis 420
Courteline, Georges 421, 441, 462
Crainic, Nichifor 19, 115, 116, 117, 394, 483, 493, 496
Creangă, Constantin 286, 288
Creangă, David 400

Creangă, Ion 75, 275, 277, 279, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 290, 291, 297, 300-306, 390, 408, 409, 414, 430, 431, 450, 486, 487, 491, 492, 494, 496, 660, 700, 701, 703, 704, 709, 710, 715, 731, 732, 757, 761, 762
Creţeanu, George 391, 476
Crevedia, N. 141, 496
Cridim (Cristea Dimitrescu) 397
Cristescu, N. T. 128
Crivelli, Carlo 426
Croce, Benedetto 174, 354, 355, 384, 388
Crohmălniceanu, Ov. S. 747, 749
Cruceanu, Mihail 265
Cugler, Matilda 447, 476
Culianu, N. 396
Cuvier 277
Cuza, Al. I. 392, 498

D

Dali, Salvador 214, 733, 737, 763
Damian, Mircea 129, 496
Damian, S. 743, 748, 749
Dante, Alighieri 18, 25, 53, 242, 329, 343, 353, 366, 374, 420, 421, 503, 634, 759
D'Ànnunzio, Gabrielle 503
Darwin, Charles 211
Daudet, Alphons 487
Daumier, Honoré 426
Dauş, Ludovic 128
Davidescu, N. 136, 397, 424
Davila, Al. 397, 700
Decebal 318, 364
Defoe, Daniel 313
Degas 426
Dekobra, Maurice 445
Delacroix 425, 426
Delavrancea, B. St. 218, 393, 419, 423, 429, 430, 431, 432, 462, 487, 494
Delille, Jacques 420, 698
Demian, A. 36, 115, 426
Demetriad, Mircea 395
Demetrescu, Traian 438, 439, 496, 700
Demetriescu, Anghel 478
Demetrius, Lucia 137, 146, 406, 448
Demetrius, V. 496
Densusianu, Aron 483
Densusianu, Ovid 23, 124, 268, 314, 376, 404, 405, 406, 429, 456, 483
Depărăţeanu, Al. 197, 391, 402, 406, 423, 426, 475
De Sanctis, Francesco 388
Descartes 679
Desnos, Robert 421
Diamandy, G. 397
Dianu, Romulus 445, 477
Dickens, Charles 487, 588
Diez, Fr. 313
Dilthey, Wilhelm 759
Dima, Al. 111, 145
Dimache, Nicolae 406
Dionisie, Eclesiarhul 458
Dobrogeanu-Gherea, Constantin 449, 483, 487
Dominic, A. 395
Dongorozi, I. 132
Dorian, Emil 449
Doré, Gustave 425, 503
Dosoftei, mitropolitul 90, 413, 458, 474, 478
Dostoievski 71, 213, 410, 423, 514, 516, 588, 612, 697

Draogmirescu, Mihail 104, 119, 146, 169, 352, 396, 397, 409, 502, 652, 743, 745
Dragoș, Vodă 699
Dumitrescu, George Dorul 128
Dumitrescu, Geo 265
Duca Vodă 425, 457
Duffy, Raoul 221
Dumas, Al. 418, 424, 445
Dunăreanu, N. 395, 397
Dürer, Albrecht 83, 361, 426
Dvoicenko, E. 145

E

Eftimiu, Victor 370, 397, 421, 471, 675
Eliade, Mircea 30, 140, 141, 162, 163, 165, 401, 403, 406, 407, 411, 453, 454, 461, 504, 515, 622, 729, 739
Eliade, Pompiliu 396
Eluard, Paul 421
Emilian, Const. I. 145
Eminescu 29, 52, 67, 91, 92, 93, 111, 174, 175, 181, 197, 202, 203, 242, 247, 273-300, 301, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328-375, 381, 383, 387, 391, 401, 403, 405, 406, 408, 414, 415, 423, 425, 428, 429, 430, 431, 438, 439, 447, 450, 453, 483, 490, 491, 492, 493, 496, 498, 551, 598, 660, 684, 699, 701, 703, 709, 710, 712, 715, 731, 732, 757, 758, 762
Eminovici, Gh. 286, 287, 288
Eminovici, Henriete 197
Eminovici, Raluca 288
Engels, Friedrich 339
Eschil 71, 319
Esenin, Serghei 442

F

Faca, C. 433, 488
Faguet, Émile 706
Farago, Elena 429, 451, 452
Făgețel, C. S. 396
Feuchtwanger, Lion 275
Fichte 308, 329
Fidias 314
Filicaia, Vincenzo da 422
Filimon, Nicolae 392, 424, 456, 460, 471, 487, 502, 710
Firdusi 313
Flaubert 177, 304, 419, 487, 502, 516, 665, 719, 739
Florian, Jean-Pierre Claris, Cavaler de 698
Fontenelle, Bernard Le Bovier de 418
Forli, Melozo da 83, 424, 439
Fort, Paul 439
France, Anatole 186, 305, 388, 706
Francisc de Assisi 9, 71, 103, 711
Francesca, Piero de la 426
Froissart, Jean 456
Frunză, Eugen 217
Fundoianu, B. 393, 442
Furpa, Sera 131
Furtună, Horia 370

G

Gabrielescu, Alice 128
Gavril, Protul 432

Galaction, Gala 133, 190, 393, 397, 429, 482, 486
Gandhi, Mahatma 258
Gane, Nicolae 446
Garbo, Greta 223
Gaster, Moses 197, 313
Gauguin, Paul 221, 730
Gautier, Théophile 411, 422, 423, 424, 503, 730
Gentile, Giovani 386
George, Al. 749
George, Ioan Al. 397, 399, 436
Genghishan 591
Georgescu, Ion 127
Georgescu, Paul 742, 743, 744, 750
Géricault, Théodore 425
Gessner, Solomon 698
Gesticone, Mircea 129
Ghica, Grigore Alexandru 284
Ghica, Ion 388, 392, 396, 424, 430, 484, 487, 489
Ghica Pantazi 447
Ghiea, Horia 128
Gheorghiu, Virgil 136, 137
Giacomo, Salvatore di 421
Gide, André 22, 171, 185, 373, 433, 454, 483, 511, 513, 516, 710, 718, 729, 758, 761
Giordano (B. Goldner) 395
Giotto 426
Giraud, Victor 747
Girodet (Girodet-Trioson) 425
Gîrda, Dr. G. 397
Gîrleanu, Emil 397, 428, 446, 700
Goethe 22, 70, 160, 199, 313, 314, 315, 328, 353, 356, 370, 371, 374, 421, 435, 514, 697, 698, 701, 739, 759
Goga, Octavian 33, 397, 408, 420, 452, 483, 485, 487, 488, 490, 491, 496, 700
Gogh, Vincent van 45, 221, 730
Gogol 212, 313, 503, 514
Goldoni, Carlo 220, 701
Golescu, Dinicu 406, 432, 456, 475, 690
Golescu, Iordache 398
Gongora 50, 82, 755
Goran, Const. 395
Goya 47
Gozzi, Carlo 421, 423
Gourmont, Remy de 625
Grandea, Grigore H. 418, 428, 444, 482, 487
Grandville, J. J. 425
Gray, Thomas 420
Greco, El 212, 419, 554
Gregorian, George 397
Greuze, Jean-Baptiste 426
Grigorescu, Nicolae 314, 422, 427
Grigorovitza, Emil 397
Grimmelhausen, Hans Iakob Christoffel von 171
Grillparzer, Franz 313
Gruia, Bazil 109
Guicciardini, Francesco 683
Guillemin, Henri 748
Guţan, Ilie 750
Gyr, Radu 393, 442, 496

H

Hartmann, Eduard von 329
Hasdeu, B. P. 122, 145, 162, 163, 192, 261, 268, 314, 374, 384, 389, 402, 414, 418, 428, 464, 485, 487, 490, 683, 698, 700, 709, 710, 762
Hebbel, Friedrich 313
Hegel 68, 329, 697, 698, 723
Heine, Heinrich 70, 313

Heliade Rădulescu, Ion 7, 103, 192, 261, 391, 398, 406, 420, 422, 428, 431, 452, 453, 459, 464, 476, 478, 480, 485, 487, 500, 505, 579, 710, 762.
Helmont, B. Van 419
Herodot 28, 29, 50, 65, 171, 197, 523, 693
Heraclit 503
Hocke, Gustav René 379, 513, 655
Hogarth, William 426
Hogaș, C. 71, 210, 409, 410, 415, 418, 420, 448, 477, 482, 491, 715
Hoffmann, E.T.A. 313, 370, 371, 411, 697, 693
Holban, Anton 139, 154, 171, 407, 719
Hölderlin, Friedrich 175, 421
Homer 172, 324, 607
Horațiu 26, 27, 30, 70, 71, 313, 314, 437, 699, 701
Horea, Ion 93, 217
Hristache, Pitarul 34, 387, 406, 430, 447, 461, 673, 674
Hrisoverghi, A. 391, 406, 408, 447
Hugo, Victor 160, 242, 314, 353, 359, 361, 366, 370, 371, 419, 420, 423, 424, 437, 452, 503, 737, 739
Husserl, Edmund 466

I

Ibrăileanu, G. 17, 19, 119, 139, 146, 147, 152, 154, 169, 171, 273, 280, 370, 412, 432, 475, 483, 491, 501, 504, 621, 679, 715, 742
Ibsen, Henrik 102, 106, 219, 588, 697, 700
Ignotus 395
Ilea, I. Th. 496
Ilin, Stancu 742, 745, 748
Ioachimescu, I. St. 128
Ioanid, M. D. 127
Ionescu, Eugen 192, 729, 739, 748, 763
Ionescu, Radu 406, 432, 438
Ionescu, Stejar 395
Ionescu-Quintus, I. 397
Iordan, B. 128, 402, 448
Iordan, Iorgu 124, 125, 265
Iorga, N. 68, 113, 152, 192, 195, 200, 205, 247, 261, 267, 269, 270, 273, 281, 286, 314, 376, 384, 397, 402, 403, 437, 478, 485, 488, 709, 713, 717, 739, 746, 762
Iosif, St. O. 397, 426
Iovescu, Ion 137, 146, 402, 409, 448
Ipolit (teologul) 123
Irineu (teologul) 123
Isac, Emil 217, 265, 436
Iser 133, 426
Istrate, G. 747
Istrati, Panait 448, 716
Ivașcu, George 745, 751

J

Jammes, Francis 36, 171, 421
Jean, V. Al. 399
Jebeleanu, Eugen 137, 138
Joinville 456
Jordaens, Jacob 425
Joyce, James 437, 516
Jukovski, Vasili Andreevici 418, 420

K

Kant 215, 312, 327, 328, 679
Kessel, Joseph 445
Keyserling, Hermann 172
Kiriţescu, Constantin 128, 449
Kogălniceanu, M. 383, 391, 397, 456, 459, 484, 487, 493
Kotzebue, Wilhelm de 321
Krîlov, Ivan Andreevici 400

L

Labiş, Nicolae 93
La Bruyère 151, 288, 421, 521, 677
Laforgue, Jules 435, 438
Lamartine, Alphons de 424, 434
Lambrior, Al. 314, 369, 419
Larbaud, Valéry 185
Lascarov-Moldovanu, Al. 130, 131, 448
Lawrence, D. H. 744
Lazăr, Gheorghe 403
Lăcusteanu, Grigore 447, 456, 482, 487
Lăpuşneanu, Alexandru 550, 551, 683
Leibniz 328, 656
Lemaître, Jules 706
Lenau 175, 313
Leopardi, Giaccomo 175, 332, 363, 432, 685, 719
Lessing 328
Liciu, Petre 395
Lişca, Marin O. 145
London, Jack 422
Longhi, Pietro 426
Longos 73
Loti, Pierre 171
Lovinescu, Eugen 12, 17, 18, 73, 90, 94, 100, 114, 118, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 161, 165, 169, 192, 199, 299, 376, 387, 404, 405, 407, 408, 409, 411, 420, 441, 444, 448, 460, 461, 474, 478, 487, 488, 523, 700, 717, 724, 725, 730, 732, 738, 742, 744, 750
Luca, B. 395
Ludescu, Stoica 419

M

Macarie (cronicarul) 478, 479
Macedonski, Al. 103, 186, 203, 407, 408, 414, 419, 420, 429, 431, 432, 438, 439, 452, 453, 459, 483, 485, 487, 492, 494, 709, 710, 727, 731
Machiaveli, 388, 591, 702
Madách Imre 313
Maeterlinck, Maurice de 439
Magheru, George 136, 137, 395
Maior, Petru 403, 404
Maiorescu, Titu 12, 146, 150, 152, 158, 162, 163, 169, 192, 278, 286, 288, 289, 299, 308, 314, 335, 432, 444, 459, 482, 483, 485, 487, 490, 491, 493, 500, 501, 567, 589, 676, 679, 680, 682, 683, 700, 701, 717
Maistre, Xavier de 420, 422
Mallarmé, Stephane 184, 351, 353, 354, 373, 427, 656, 758
Malraux, André 729
Malthus, Thomas Robert 339
Maniu, Adrian 10, 138, 169, 171, 409, 416, 426, 429, 432, 435, 436, 440, 451, 495, 505, 741
Maniu, Iuliu 257, 258, 259, 260

Maniu, Rodica 426
Mann, Thomas 276, 281, 514, 650, 737
Manolescu, Nicolae 742, 743
Manu, Emil 265, 745, 751, 752, 761, 763
Mantu, Lucia 393
Marc Twain 313, 421
Marcu, Al. 741
Marcu-Balș, Petre (Petre Pandrea) 272, 473
Marinetti, Francesco 41
Marino, Adrian 7, 749, 750, 751
Marino, Giambatista, Cavaler de 50, 82, 755
Marino-Moscu, Constanța 399
Marivaux, Pierre de 418
Marmontel, Jean-François 698
Martin du Gard, Roger 455
Marx, Karl 339
Massis, Henri 379
Mateevici, Al. 449
Maupassant, Guy de 487
Mauriac, François 16, 68
Măinescu, Tudor 109
Mândru, A. 395
Medici, Lorenzo de 418
Mehedinți, S. 397
Meillet, Antoine 121, 122
Ménard, Louis 423
Meyerbeer, Giaccomo 314
Michelet, Jules 314
Micu, Samuil 392, 403, 404
Mickiewicz, Adam 313
Michelangelo 609, 625, 655, 728
Mihai Viteazul 320
Mihăescu, Gib I. 109, 154, 164, 402, 407, 408, 410, 428, 441, 486
Miklosich, Franz 313
Milescu, Nicolae 693
Militaru, Vasile 199, 395, 448
Millo, Matei 255, 257
Milu, Matei 406, 419
Minciu, Maria 751
Mincu, Ioan 235, 559
Minulescu, Ion 23, 71, 131, 397, 410, 415, 429, 430, 439, 451, 452, 493
Minzoni, Onofrio 420
Mircu, Marius 745, 751
Mire Melic, Ioan 396
Mironescu, Alexandru 402
Mironescu, I. I. 393
Mitridat 711
Moldovanu, Corneliu 137, 397
Moldovan, Margareta 128
Molière 220
Momuleanu, Barbu Paris 406, 434
Monda, Virgiliu 154
Montaigne 186, 205, 388, 677, 706
Montesquieu 171, 192, 334
Monti, Vincenzo 418, 420
Mór, Jokai 313
Moșandrei, Mihai 136, 138
Mozart 639
Mugur, Florin 217
Munteanu, Donar 395
Muntean, George 7
Munteanu, George 746
Murășanu, Teodor 393, 442
Mureșanu, Andrei 391, 418, 433, 452
Murillo 426
Murnu, G. 397
Musset, Alfred de 346, 420

N

Namaziano, Rutilio 122, 144, 171
Nanteuil, Célestin 515

Nanu, D. 396, 397
Napoleon 275, 642, 672, 691, 722, 727
Naum, Anton 398, 447
Nădejde, Sofia 399, 496
Neculce, Ioan 170, 303, 413, 425, 430, 457, 458, 459, 474, 475, 478, 487
Neculuță, D. Th. 395
Nedioglu, Gh. 145
Negoițescu, Ion 746, 749
Negoiu, Ion 129
Negri, Costache 383, 397
Negruzzi, C. 391, 392, 420, 426, 431, 446, 460, 484, 487, 488, 501, 515, 660, 685
Negruzzi, Iacob 286, 320, 358
Nicodim, Dinu 146, 448
Nicolau, Alfred 128
Nicoleanu, N. 398
Nicolescu, Vasile 7, 94, 265, 746
Nietzsche 732
Noailles, Ana de 592, 638
Nottara, C. 219
Novalis 175, 313, 421

O

Obedenaru, Al. 395
Odobescu, Al. 314, 384, 392, 398, 418, 421, 480, 485, 487, 491, 493, 494, 495, 598, 700
Ollănescu, D. (Ascanio) 447
Oprișan, I. 745
Orcagna (Andrea di Cione Arcangelo, zis) 111
Oreste 397
Orleanu, G. 395
Ortiz, Ramiro 104, 105, 124, 388
Ovidiu 122, 313, 697, 699, 701, 726

P

Paicu, Pavel 396
Palma, Giacomo 314
Palma, Vecchio 314
Palestrina 314
Pană, Saşa 138, 217, 744
Pann, Anton 31, 34, 71, 306, 391, 392, 393, 418, 427, 430, 431, 452, 460, 475, 485, 487, 492, 493, 660, 712
Panzini, Alfredo 18, 102, 104, 106, 418
Papadat-Bengescu, Hortensia 117, 133, 134, 140, 157, 199, 265, 397, 407, 425, 446, 449, 450, 614, 632, 651, 718, 733
Papadima, Ovidiu 744, 748, 750
Papilian, Victor 154, 398, 406, 408
Papini, Giovanni 9, 75, 388
Papu, Edgar 752
Paraschivescu, M. R. 31, 35
Paraschivescu, Vintilă 395
Parini, Giuseppe 364, 366, 420
Parny, Evariste-Desiré de Forge de 698
Pascadi, Ion 7
Pascal 71
Pascoli, Giovani 277
Pascarella, Cesare 421
Paul, Ioan 395, 397
Pavelescu, Cincinat 397
Pavelescu, Mircea 265, 394
Pătrăşcanu, D. D. 109
Păun-Pincio, Ion 395
Pârvan, Vasile, 19, 112, 113, 116, 152, 200, 272, 286, 309, 314, 340, 374, 409, 421, 717, 732, 746
Péguy, Charles 421

Pelimon, N. 428
Peltz, I. 131, 134, 135, 136, 141, 157
Perpessicius 11, 15, 16, 23, 72, 127, 137, 145, 146, 164, 295, 418, 437, 452, 476, 603, 725
Perugino 426
Petică, Șt. 438, 439, 496
Petőfi Sándor 313
Petrarca 22, 53, 353, 418, 419, 699, 701
Petrașincu, Dan 141, 146, 406, 448
Petrescu, Camil 54, 73, 88, 139, 140, 154, 171, 192, 238, 264, 373, 397, 403, 407, 408, 411, 425, 428, 429, 432, 436, 441, 446, 450, 454, 455, 465, 477, 482, 510, 512, 515, 523, 540, 614, 655, 710, 711, 719, 729, 735, 737
Petrescu, Cezar 84, 131, 135, 154, 157, 165, 169, 282, 298, 390, 400, 407, 408, 437, 445, 448, 455, 465, 477, 551
Petrescu, Lucreția 130, 159, 409, 448
Petru Rareș 479
Petrino, D. 398, 447
Petroff, Al. 395
Philippide, Alexandru 217, 237, 407, 416, 421, 426, 429, 452, 461, 475, 477
Pillat, Dinu 751, 752
Pillat, Ion 10, 39, 58, 79, 154, 393, 400, 407, 416, 421, 430, 442, 452, 477, 741
Pirandello, Luigi 9, 102
Piru, Al. 6, 7, 746, 749
Platon 591, 676, 680, 682
Plop-Ulmanu, Tudor 395
Plutarh 618
Poe, Edgar 20, 313, 356, 371, 418, 421, 427, 461, 503, 588
Pogan, Ion 109, 127, 138, 394
Pogor, V. 277, 396, 406, 432
Policlet 711
Polo, Marco 19, 422, 693
Pop, Vasile 397, 444
Pop-Bănățeanu, Ion 397, 399
Pop-Florentin (Florantin), I. 428
Popa, V. I. 131, 428, 441
Popovici, D. 396
Popovici, Mircea 217
Popescu, Radu 413, 419, 428, 430, 457
Porumbacu, Veronica 91
Praxiteles 314, 591
Properțiu 313
Proust, Marcel 106, 139, 140, 176, 511, 512, 514, 516, 650, 718, 761
Pumnul, Aron 447
Purcaru, Ilie 742, 744
Pușcariu, Sextil 314, 396
Pușkin 514

R

Rabelais, Fr. 305, 420, 700
Racine 514
Raicu, Al. 751
Raffael 221, 314, 401, 618
Raffet, Denis-August-Marie 425
Ralea, Mihai 19, 116, 117, 125, 126, 137, 145, 172, 273, 418, 421, 456, 490, 739, 745

Ranetti, G. 399
Răcăciuni, Isaiia 129
Rădulescu, Mircea Dem. 199, 395
Rădulescu, Neagu 136
Rădulescu-Motru, C. 204
Rău, Aurel 94, 217
Rebreanu, Liviu 14, 73, 154, 199, 371, 397, 399, 400, 407, 424, 432, 449, 450, 476, 477, 483, 490, 491, 493, 494, 496, 715, 735, 738, 739, 748
Relgis, Eugen 109
Rembrandt 356, 427
Renan, Ernest 122, 124, 314
Reni, Guido 637
Restif de la Bretonne 171
Reverdy, Pierre 421
Ribera 426
Rickert, Heinrich 382, 759
Richter, Jean Paul 313, 370
Richter, Ludwig 426
Rictus, Jehan 439
Rilke, Rainer Maria 439
Rimbaud 293, 437, 438
Rivarol, Antoine de 739
Rîmniceanu, Naum 398
Robespierre 652
Robot, Al. 136, 137, 503
Rodenbach, Georges 438
Rollinat, Maurice 438
Roman, Ioan 395
Romain, Jules 455
Ronetti-Roman 449
Rosa, Salvator 426
Rosetti, Al. 121, 122, 124, 456, 476, 748
Rosetti, C. A. 197, 338, 340, 383, 391, 397, 434, 439, 443, 487, 493
Rostand, Edmond 370, 675
Rousseau, Henri (Vameşul) 214
Rousseau, J. B. 698
Rousseau, Jean-Jacques 75, 205, 333, 677
Rousseau, Th. 418
Rouget de Lisle 418
Russo, Alecu 391, 420, 487

S

Saadi 313
Sadoveanu, Izabela 160, 742
Sadoveanu, Mihail 73, 88, 133, 154, 170, 172, 397, 401, 407, 408, 414, 420, 428, 429, 432, 441, 446, 483, 485, 486, 491, 492, 496, 504, 715
Sadoveanu, Profira 12, 18, 89, 146
Saint-Lorent, Jean-François de 434
Saint-Säens 314
Saint-Simon 419, 719
Sainte-Beuve 15, 75, 92, 154, 167, 298, 307, 464, 484, 486, 502, 700, 701, 747, 748, 757, 758
Sallustius 313
Samain, Albert 421
Sandu-Aldea, C. 397, 482
Sanielevici, H. 123, 145, 397, 473, 485, 571
Sartre, Jean-Paul 729
Saussure, F. de 124
Savel, Vasile 108
Sărmanul Klopstock 136
Săulescu, Mihail 399
Scavinschi, Daniil 406, 515, 700
Schaw, Bernard 102
Schelitti, N. 447
Schileru, Eugen 749
Schiller 235, 313, 329, 370

Schopenhauer 102, 123, 293, 299, 316, 317, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 335
Schubert 22
Scrob, Carol 395
Scurtu, Alexandrina 395
Scurtu, I. 396
Scurtu, N. 744
Sebastian, Mihail 73, 141, 145, 164, 396, 406, 407, 745
Sevastos, Mihail 128, 159, 160, 270
Shakespeare 13, 33, 313, 353, 374, 514, 588, 618, 759
Sihleanu, Al. 391, 406, 431, 432, 503
Simion, Eugen 743, 744
Simmel, Georg 625, 759
Sion, George 406, 419, 422, 424
Sîn-Giorgiu, Ion 127
Slavici, I. 293, 321, 400, 424, 469, 475, 479, 487, 490, 494, 670, 748
Smith, Adam 337
Soare, Alice 395
Solacolu, Barbu 395
Solomon 22, 26
Sorbul, Mihail 131, 397, 429, 472
Sorescu, Marin 94, 218
Souday, Paul 151
Sperantia, Eugeniu 395
Spinoza 328, 679
Staël, M-me de 377, 378, 759
Stahl, H. 129, 398
Stamati, C. 391, 406, 408, 423, 426, 431, 465
Stamati-Ciurea 397
Stamatiad, Al. T. 420
Stancu, Zaharia 217, 442
Stati, Petru 138
Stănoiu, Damian 88, 109, 131, 134, 143, 157, 421, 422, 432
Stendhal 418, 433, 470, 487, 514, 516, 615
Stere, C. 132, 159, 199, 335, 410, 415
Sterian, Paul 138
Stern, William 625
Sterne, Lawrence 305, 420
Steuerman, A. 395
Stolnicu, Simion 136, 137
Strabon 197
Strauss, Johan 80
Streinu, Vl. 115, 396, 407, 746, 751, 752
Sturza, Mihail 284
Suceveanu, I. O. 395
Suchianu, D. I. 265
Sue, Eugène 445
Svevo, Italo 106
Swift, Jonathan 171, 242, 366
Swinburne, Algernon Charles 22

Ş

Şerban, Geo 7, 743, 744, 745
Şerban, Mihail 165, 406, 448, 744
Şerbănescu, Theodor 439, 447
Şerbu, Ieronim 746, 749, 751
Şincai, Gh. 404, 405
Şirato, Francisc 426
Ştefan cel Mare 320, 699
Ştefănescu, Cornelia 751
Ştefănescu-Est, Eugeniu 395

T

Tacitus 313, 618
Taine, H. 15, 171, 300, 314, 421, 465, 490
Talleyrand 484, 585, 683

Tamerlan (Timur Lenk) 591
Tasso, Torquato 420, 505, 697, 699, 701
Tătărescu, Gh. 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260
Teoctist 479
Teleajen, Sandu 128
Teodoreanu, Al. O. 109, 142, 143, 157, 199, 393, 422, 461, 678
Teodoreanu, Ionel 19, 99, 116, 117, 118, 142, 143, 152, 162, 407, 429, 545
Teodorescu-Braniște, Tudor 131, 135
Teliman, Mihai 397
Teleor, D. 436, 467
Thakeray, W. 487, 516
Theocrit 26, 692
Theodorian, Caton 429, 637
Theodorescu, Cicerone 137
Theodorescu-Sion 426
Theuriet, André 588
Thibaudet, Albert 101, 679, 686
Thomson, James 434
Thyssen, Johannes 387
Tieck, Johan Ludwig 370
Tiktin, H. 197
Tizian 31, 234, 401
Tolstoi, Lev 160, 487, 488, 516, 588, 697, 700, 702, 743, 761
Toma, A. 395
Tomescu, D. 396
Toneghin, M. 136
Topîrceanu, Gh. 33, 35, 41, 44, 71, 169, 393, 436, 442, 453, 461, 467, 493
Torquemada 711
Toulouse-Lautrec 221
Traian, împăratul 122, 233
Trivale, Ion 397
Troyon, Constant 426
Treboniu, Virgil 138
Tucidide 68
Tudor, Andrei 401
Tudor, Stoian Gh. 136
Tulbure, Victor 217
Turgheniev, Ivan 487, 541
Tutoveanu, G. 397
Tzara, Tristan 478, 742

U

Ucello, Paolo 425
Uhland 323, 420, 433
Unamuno, Miguel de 686
Ungheanu, Mihai 748
Ureche, Grigore 170, 413, 425, 458, 475, 476, 479
Urechia, V. A. 395
Urmuz 34, 83, 110, 431, 432, 493, 744

V

Valerian, I. 11, 13, 14, 18, 89, 109, 110, 166, 262, 424, 429, 741
Valéry, Paul 46, 69, 106, 373, 428, 468, 652, 733
Vasiliu-Bacovia, Agatha 395
Văcărescu, Alecu 406
Văcărescu, Iancu 406, 420, 431, 434, 475, 476
Văcărescu, Ienăchiță 406, 458
Văcărescu, Nicolae 406
Văcărești 31, 391, 500, 698
Vârgolici, Teodor 265
Verga, Giovanni 102, 423

Verhaeren, Emile 418
Verlaine, Paul 438, 439
Vianu, Tudor 18, 23, 70, 90, 121, 145, 407, 746, 750
Vilani, Giovanni 456
Villehardouin 456
Villon, Fr. 293, 419
Vinci, Leonardo da 671, 698, 728, 732
Vinea, Ion 394, 421, 477
Virgiliu 26, 49, 58, 71, 177, 282, 313, 569, 634, 701
Vitner, Ion 749
Viţianu, Al. 395
Vlad-Delamarina, Victor 397, 399, 421
Vladimirescu, Tudor 383
Vlahuţă, Alexandru 347, 393, 398, 407, 418, 428, 448, 454, 465, 475
Vlaicu-Vodă 493, 662, 700
Vlădescu, G. M. 428, 441, 445, 503
Voiculescu, Vasile 65, 394, 426
Voltaire 151, 171, 289, 419, 420, 437, 672, 674
Voronca, Ilarie 110, 136, 137, 138, 171, 393, 394, 421, 442, 452
Vrancea, Ileana 746, 747
Vrânceanu, Dragoş 394, 401

W

Wagner, Richard 126
Witmann, Walt 232
Wilde, Oscar 401, 615
Winterhalder, Enrih 482

Y

Young 434, 503

X

Xenopol, A. D. 314, 396, 402

Z

Zalis, H. 750
Zamfirescu, Duiliu 158, 393, 414, 418, 426, 432, 452, 483, 485, 487, 503
Zamfirescu, G. M. 110, 136
Zarifopol, Paul 202, 417, 482, 483, 714, 739
Zeletin, Ştefan 202
Zilot Românul 461
Zola, Emile 488

CUPRINSUL

O explicație 5
Căutarea de sine 9
Lirismul „congenital“ 21
Vocația epică 72
„Simțul critic“ 89
Demonul publicistic 180
Obsesia monumentalului 272
Pasiunea clasificației morale 506
„Îndrumări spre clasicism“ 657
Între Apollo și Dionysos 708

Note 741
Summary 753
Indice de nume 765

Lector : GABRIELA OMÄT
Tehnoredactor : ELENA CĂLUGĂRU

Bun de tipar : 9.V.1979. Tiraj : 8.110 exemplare broşate. Coli ed. : 48,62. Coli tipar : 49.

Tiparul executat sub comanda nr. 5.273/978 la Întreprinderea poligrafică Bacău, str. Eliberării nr. 63.

REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

În seria „Universitas" au apărut :

George Gană	– Opera literară a lui Lucian Blaga
Mircea Tomuș	– Opera lui I. L. Caragiale
Ovidiu Cotruș	– Mateiu I. Caragiale
Dumitru Petrescu	– Gh. Bogdan-Duică
Ioana Petrescu	– Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică
Dan Horia Mazilu	– Cronicarii munteni
Dumitru Velciu	– Grigore Ureche
Ovidia Babu-Buznea	– Dacii în conștiința romanticilor noștri
Gh. Ciompec	– Motivul creației în literatura română
Vistian Goia	– V. A. Urechia

Urmează să apară :

Octavian Buhociu	– Folclorul de iarnă, Ziorile și poezia păstorească

Lei 30